

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II**



**LA COMPAÑÍA DE LOS TRUFALDINES Y EL PRIMER TEATRO  
DE LOS CAÑOS DEL PERAL**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

Fernando Doménech Rico

Bajo la dirección del doctor

Joaquín Álvarez Barrientos

**Madrid, 2005**

**ISBN: 84-669-2756-5**

Fernando Doménech Rico

La compañía de los Trufaldines y el primer  
teatro de los Caños del Peral.

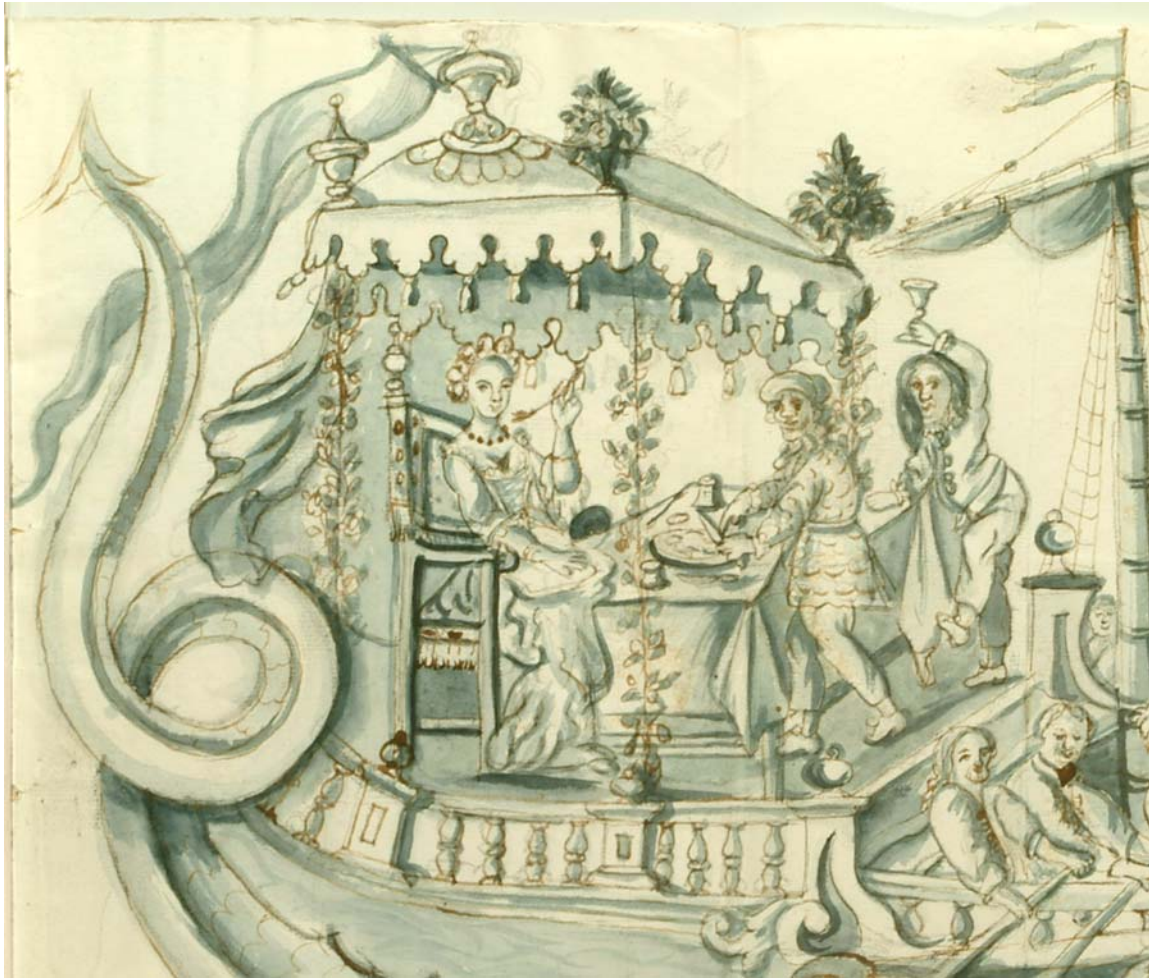
(Tesis doctoral)

Director de la tesis

Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC)

Universidad Complutense de Madrid

Junio de 2005



1. *Truffaldino y Coviello sirviendo a la señora Tarasca. Detalle de la Tarasca de 1714.*

## ÍNDICE.

<b>INTRODUCCIÓN: HISTORIA DE UN MALENTENDIDO.</b>	<b>7</b>
 <b>CAPÍTULO 1. LOS TRUFALDINES EN ESPAÑA.</b>	<b>19</b>
1.1.- Antecedentes. Italianos en España. Las compañías <i>dell'arte</i> en Europa a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.	19
1.2.- La primera compañía de los Trufaldines.	25
1.2.1.- Llegada a España. Representaciones en Palacio.	25
1.2.2.- Las representaciones públicas.	36
1.2.2.1.- El corral de la calle de Alcalá.	36
1.2.2.2.- <i>Intermezzo</i> palaciego.	42
1.2.2.3.- El teatro de los caños del Peral.	52
1.2.3.- Problemas. Muerte de Sachi y Bartoli.	57
1.2.4.- Disolución de la compañía. Abandono de los Caños del Peral.	61
1.3.- La segunda compañía de los Trufaldines.	69
1.3.1.- Recomposición de la compañía.	69
1.3.2.- Recuperación del corral de los Caños del Peral.	73
1.3.3.- Protección de Alberoni.	76
1.3.4.- Bajo la protección del marqués Scotti.	78
1.3.5.- Las representaciones de la segunda compañía de los Trufaldines.	80
1.3.6.- Disolución de la compañía y abandono del teatro.	83
1.3.7.- Los restos de la compañía: los antiguos Trufaldines en Palacio.	87
 <b>CAPÍTULO 2. EL TEATRO DE LA CALLE DE ALCALÁ.</b>	<b>89</b>
 <b>CAPÍTULO 3. EL LAVADERO DE LOS CAÑOS DEL PERAL.</b>	<b>96</b>
3.1.- Orígenes. La fuente de los Caños del Peral.	96
3.2.- Localización y avatares del lavadero hasta 1708.	101



<b>CAPÍTULO 4. CONSTRUCCIÓN, ABANDONO Y RUINA</b>	
<b>DEL PRIMER TEATRO DE LOS CAÑOS DEL PERAL.</b>	<b>117</b>
4.1.- Cesión del lavadero a la compañía de Bartoli. Reformas en el lavadero.	117
4.2.- El Corral de Trufaldines entre 1709 y 1737.	121
4.3.- Demolición del Corral de Trufaldines. Construcción del Coliseo de los Caños del Peral.	128
4.4.- Situación y estructura del Corral de Trufaldines en los Caños del Peral.	132
4.5.- El plano de Rabaglio.	143
 <b>CAPÍTULO 5. LOS TRUFALDINES: CÓMICOS Y MÁSCARAS.</b>	 <b>153</b>
5.1.- La primera compañía de los Trufaldines.	153
5.1.1.- Francesco Bartoli, <i>Truffaldino</i> .	159
5.1.2.- Gennaro Sacchi, <i>Coviello</i> .	166
5.1.3.- Francesco Neri, <i>Florindo</i> .	173
5.1.4.- Otros componentes de la compañía.	178
5.2.- La segunda compañía de los Trufaldines.	184
5.2.1.- Francesco Servilli, <i>Odoardo</i> .	187
5.2.2.- Angelo Costantini, <i>Mezzetino</i> .	188
5.2.3.- Gabriele Costantini, <i>Arlecchino</i> .	191
5.2.4.- Sebastián Christiani de Scio.	195
5.2.5.- Filippo Bononcini, <i>Capitano</i> .	198
5.2.6.- Otros componentes de la compañía.	201
5.3.- Técnicas de representación de los Trufaldines.	204
5.3.1.- La comedia “all’improvviso”. Las máscaras.	204
5.3.2.- El gesto. La acrobacia. El baile.	208
5.3.3.- El canto y la música. Los Trufaldines y la ópera.	217
5.3.4.- La puesta en escena: escenografía y tramoyas.	224
5.4.- Trufaldines, Cobielos, Arliquines y Purichinelas: denominaciones de los cómicos italianos en el teatro español.	229

<b>CAPÍTULO 6. EL REPERTORIO DE LOS TRUFALDINES.</b>	<b>237</b>
6.1.- Un repertorio prácticamente desaparecido.	237
6.2.- Obras conservadas.	239
6.2.1.- Las obras italianas de Gennaro Sacchi.	240
6.2.1.1.- <i>Sempre vince la ragione.</i>	242
6.2.1.2.- <i>La luna eclissata dalla fede trionfante                     di Duba reggina dell’Ungaria.</i>	245
6.2.2.- <i>Il Pomo d’oro.</i>	247
6.2.3.- <i>La paz y la guerra entre los elementos.</i>	266
6.2.4.- <i>Triunfos de amor y justicia.</i>	269
6.2.5.- <i>L’interesse schernito dal proprio inganno.</i>	278
6.2.6.- <i>Ottone in villa.</i>	282
6.3.- Obras perdidas. Intento de reconstrucción del repertorio de los Trufaldines.	285
 <b>CAPÍTULO 7. LOS TRUFALDINES Y EL TEATRO ESPAÑOL.</b>	
<b>LA COMEDIA.</b>	<b>291</b>
7.1.- Los orígenes de la comedia de magia.	291
7.2.- Las “trovas de las comedias italianas”.	302
7.2.1.- <i>Duendes son alcahuetes o el espíritu foletto.</i>	302
7.2.2.- <i>El Trufaldino español y espiritada fingida.</i>	341
7.3.- Las comedias de 1710-1720.	354
7.3.1.- <i>Don Juan de Espina.</i>	355
7.3.2.- <i>El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde.</i>	363
7.3.3.- <i>Marta la Romarantina.</i>	375
7.3.4.- Las reacciones contra las comedias de magia. <i>El duende de Zaragoza.</i>	382
7.4.- Las comedias de 1730 en adelante.	383

<b>CAPÍTULO 8. LOS TRUFALDINES Y EL TEATRO ESPAÑOL.</b>	
<b>EL TEATRO BREVE.</b>	<b>392</b>
8.1.- Presencia de los Trufaldines en entremeses, mojigangas y bailes.	392
8.2.- Un antecedente: los entremeses con matachines.	396
8.3.- Obras de circunstancias.	399
8.4.- Entremeses, mojigangas y bailes con duende.	401
8.5.- Entremeses con cobielos.	412
8.6.- Entremeses con mágico.	420
8.7.- Otros.	426
 <b>CAPÍTULO 9. LOS TRUFALDINES Y LAS TARASCAS DEL CORPUS.</b>	 <b>438</b>
9.1.- La Tarasca de 1714.	438
9.2.- La Tarasca de 1718.	444
9.3.- La Tarasca de 1723.	448
 <b>CONCLUSIÓN. LA HERENCIA DE LOS TRUFALDINES.</b>	 <b>453</b>
 <b>APÉNDICE.</b>	
<b>LOS COMPENDIOS DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE 1703.</b>	<b>457</b>
 <b>ABREVIATURAS.</b>	 <b>475</b>
 <b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	 <b>477</b>
 <b>FUENTES DOCUMENTALES.</b>	 <b>505</b>
 <b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.</b>	 <b>509</b>

## INTRODUCCIÓN: HISTORIA DE UN MALENTENDIDO.

El 17 de enero de 1703 hacía su entrada triunfal en Madrid Felipe V, el nuevo rey de España, que, después de una ausencia de nueve meses, volvía de Milán, en donde había participado en las primeras batallas de la que había de ser la larga y desastrosa Guerra de Sucesión. Con él venía una compañía de cómicos italianos que se instalaron en la Corte al amparo de la Corona. Se llamaban los *Trufaldines*. Durante más de veinte años permanecieron los italianos en Madrid, dejando su impronta en el teatro español y en la fisonomía teatral de la villa, a la que proporcionaron el tercero de los teatros públicos que funcionaron durante el siglo XVIII y parte del XIX, el Teatro de los Caños del Peral.

La presencia de los Trufaldines en Madrid ha sido recordada por todos los historiadores del teatro español desde su mismo siglo. Sin embargo, a consecuencia de un malentendido que se ha ido perpetuando de unos a otros estudiosos, el carácter de la compañía y del teatro que representaron ha sido interpretado de forma casi unánimemente errónea, como el origen de la ópera italiana en España. A esta interpretación se debe el que sean muy escasos los estudios sobre los Trufaldines en las historias del teatro español, y sin embargo no falte nunca una referencia a ellos en las historias de la ópera en España.

Como creo tener ocasión de demostrar, esta interpretación se basa en un malentendido: los Trufaldines eran en realidad una compañía de *commedia dell'arte* que

solamente al final de su andadura española llegaron a cantar ópera. Esta dedicación a la ópera fue, por otra parte, marginal dentro de su actividad teatral y no tuvo consecuencias inmediatas en el mundo del teatro lírico español.

¿Por qué este malentendido? Creo que la base de todo está en el rápido olvido de los que en su día fueron famosos farsantes italianos y en un error de interpretación de los textos que se debe, en primer lugar, al benemérito corregidor de Madrid, don José Antonio de Armona. Éste, en el Apéndice 3º de sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* [Armona, 1988], intitulado “Sobre las óperas y sobre el teatro de los Caños del Peral”, hizo la primera aproximación historiográfica, en general bien documentada, a la compañía de los Trufaldines y sobre el primitivo teatro de los Caños. Sin embargo, ya en 1785, fecha en que escribía Armona, se había perdido la memoria de aquellos cómicos y el corregidor interpreta los datos de forma equivocada:

Comúnmente se cree, y aun se escribe en papeles periódicos modernos, que las primeras óperas italianas se representaron en Madrid el año de 1738, bajo la protección del Marqués de Scotti, en un coliseo que fabricó a sus expensas en el sitio donde estaban unos lavaderos públicos, conocido por el nombre de los Caños del Peral, *pero esto no es así.*

El Marqués Scotti, caballero placentino, vino a España en 1719. El Duque de Parma, su amo, le envió a Madrid de ministro plenipotenciario, con instrucciones muy secretas, y el gran designio de arruinar al cardenal Julio Alberoni, parmesano, que gozaba entonces de todo el favor de los reyes y mandaba cuanto quería a su placer. Scotti triunfó en 1720. Alberoni salió desterrado de España; fue perseguido en todas partes, pero se escondió por mucho tiempo en Italia a los ojos de toda Europa. *Scotti no fue, pues, el introductor de las primeras representaciones italianas, porque ya estaban introducidas quince años antes de su venida a Madrid.*

La guerra que desde principios del siglo corría encendida, propagando sus llamas por el mediodía de España hasta el norte de Italia, Flandes, Alemania y Francia; esta cruel guerra que tanto cerraba los caminos al comercio de las cosas necesarias, no pudo cerrarlos a una *compañía de cómicos y operistas italianos*, ni pudo impedir que ella no trajese a Madrid con los encantos de Melpómene y Apolo, un lenitivo suave contra el furor sangriento y las

amarguras de Marte. En 1704 apareció esta compañía en la corte... [Armona, 1988: 262] (La cursiva es mía)<sup>1</sup>.

La interpretación de Armona, que iba en contra de la tradición (a mi entender, mucho más correcta) que todavía recordaba cómo la ópera italiana se introdujo en España hacia 1738 por obra del Marqués Scotti, se basa en una serie de coincidencias nada desdeñables, ya que, efectivamente, la compañía de los Trufaldines levantó el primer teatro de los Caños del Peral en el lugar del antiguo lavadero, el mismo que luego fue derribado para construir el coliseo que se dedicó a la representación de óperas italianas. El Marqués Scotti tuvo a su cargo la protección de la compañía de los Trufaldines, al igual que, más tarde, se ocupó de las óperas italianas. El hecho de que los Trufaldines fueran italianos, el que alguna de las obras representadas en la corte se pueda relacionar con óperas representadas en Italia y Austria en los años anteriores, y el que cantaran alguna ópera en los años veinte, acaba de proporcionar la base para concluir, como hace Armona, que los Trufaldines fueron una compañía de ópera, y retrotraer hasta 1704 (así lo hace él: en realidad la fecha de llegada de la compañía a Madrid fue 1703) la introducción en España de la ópera italiana.

Algunos años más tarde, Leandro Fernández de Moratín hace una breve referencia a los Trufaldines en el “Discurso preliminar” que puso al frente de sus comedias en 1825:

El primer teatro que adquirió una forma regular fue el de los Caños del Peral, en donde muy a principios de siglo se hicieron algunas óperas y después comedias italianas por una compañía que llamaron de los Trufaldines [Fernández de Moratín, 1846: 310].

Don Leandro probablemente confundía los dos teatros sucesivos que hubo en los Caños del Peral, y al hablar del “primer teatro regular” que hubo en Madrid se refería al Coliseo de los Caños, construido por el marqués Scotti, en donde no llegaron a actuar los Trufaldines, que lo hicieron, en cambio, en el antiguo lavadero acondicionado para las representaciones. Incurriría así en una confusión muy corriente al tratar de los Trufaldines y

---

<sup>1</sup> Si no indico lo contrario, modernizo la ortografía y puntuación de todos los textos españoles del siglo XVIII, pero conservo las mayúsculas que pueden tener alguna significación. Los textos en italiano, por el contrario, no están modernizados, ya que las variantes dialectales suelen ser importantes.

su teatro. Lo que resulta sorprendente es que Moratín, que en Italia, entre 1793 y 1796, había visto muchas comedias *dell'arte* protagonizadas por *Truffaldino*, de las cuales hizo extensas relaciones en su Viaje a Italia [Fernández de Moratín, 1988], no las relacionara con los Trufaldines. Probablemente el tema no le interesaba demasiado y le bastaban los escritos de Armona, que sin duda conocía, para dar unas rápidas pinceladas sobre el teatro de principios del siglo XVIII, época de la que lo separaban, en aquel momento, más de cien años.

Sin embargo, fue Francisco Asenjo Barbieri quien contribuyó decisivamente a establecer la idea de que los Trufaldines fueron los introductores de la ópera en España. En su prólogo al libro de Luis Carmena Millán *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, publicado en 1878, aporta numerosos datos para demostrar que antes de aquella fecha se había cantado ópera en España. El estudio de Barbieri se basa en numerosos documentos del Archivo de Palacio y del Archivo de la Villa, además de en las Memorias de Armona, cuyo manuscrito cita en varias ocasiones, por lo que, en líneas generales, traza un buen recorrido histórico de la estancia de los Trufaldines en Madrid, y especialmente de los avatares del primer teatro de los Caños, ya que demuestra claramente que hubo dos teatros, el primitivo lavadero y el Coliseo levantado por el marqués Scotti. Es el primero que señala con claridad la fecha de 1703 como la de llegada de los Trufaldines a España, transcribe la portada de los compendios de las dos obras mitológicas representadas en el Coliseo del Buen Retiro en agosto y septiembre de ese mismo año, así como varios documentos del Archivo de la Villa que pautan la conflictiva relación entre el Ayuntamiento y la compañía italiana. Se trata, por tanto, del primer estudio histórico serio que se hace sobre los Trufaldines, y ha marcado toda una línea de investigación.

Sin embargo, Barbieri desconoce muchas cosas de los cómicos italianos y, desde luego, no conoce la *commedia dell'arte*. Esto le hace caer en interpretaciones tan subjetivas como las siguientes:

Cada una de las citadas obras [*El pomo de oro para la más hermosa* y *La guerra y la paz entre los elementos*] se compone de tres jornadas; pero en su impresión no consta el diálogo detallado, sino sólo un extracto por escenas en castellano, para inteligencia de los espectadores. Examinadas con atención, se ve que son una mezcla de recitado, canto y



baile; pero lo que es de sentir, es que no se estampara en ellas al lado de los nombres de los personajes los de los actores que las representaron, porque este hubiera sido un dato muy importante para la historia. Sin embargo, tal y como han llegado hasta nosotros, son la prueba más fehaciente de que la primera compañía italiana que vino a Madrid, no obstante el nombre de farsa que se daba a sus trabajos, debía ser compuesta de artistas distinguidos, cuando era llamada y protegida por el Rey, y representaba obras tan importantes como las dos mencionadas, y en ocasiones tan solemnes. En prueba de esto, bastará hacer notar que consta que “Sus Majestades vinieron a ver estas dos obras desde su luneta, asistiendo el pueblo en el patio, gradas y cazuela, y siendo repartidos los aposentos de planta y arrendados los demás al público”. [Asenjo Barbieri, 1878: XX-XXI]

Acertaba Barbieri en que los Trufaldines eran artistas destacados, pero no en la consecuencia de que debían por ello ser operistas. Más adelante insiste en un argumento tan poco consistente:

Me he detenido en este asunto [el significado de *Trufaldín* en los diccionarios académicos] para dejar bien probado que no debe darse al vocablo en cuestión un significado impropio o despreciativo, el cual, por otra parte, no podría con razón aplicarse a unos artistas que contaban con la protección del Rey y de una corte tan encopetada como la de Felipe V [Asenjo Barbieri, 1878: XXII].

Las investigaciones de Barbieri fueron continuadas en 1917 por Emilio Cotarelo y Mori, quien dedicó especial atención a los Trufaldines. El erudito recopiló multitud de datos, hasta entonces inéditos, y estableció de forma muy fiable todo el itinerario español de los Trufaldines: demostró que no hubo una, sino dos compañías de Trufaldines, aportó datos sobre muchos de ellos, señaló que los nombres por los que se les conocía correspondían a máscaras de la *commedia dell'arte*, citó gran cantidad de obras teatrales españolas, especialmente de teatro breve, relacionadas con el mundo de los Trufaldines, historió los avatares del primer teatro de los Caños del Peral... En conjunto, el suyo es el estudio más completo que existe hasta la fecha sobre el particular. Y sin embargo, no se puede menos que hacerle algunos reproches, no solamente de detalle (los iremos señalando a lo largo del estudio), sino uno fundamental: toda esta documentada historia corresponde a

los capítulos II y III de su monumental *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, de forma que, aun sin decantarse decididamente por la cuestión acerca de si los Trufaldines eran o no cantantes de ópera, da pie a ello al incluirlos dentro del libro sin señalar las diferencias entre farsantes y cantantes, que eran muy claras para los contemporáneos.

De hecho, Cotarelo se inclina a pensar en varios momentos que eran, efectivamente, operistas:

En cuanto al género dramático que cultivaba [la compañía de los Trufaldines] puede ya presumirse sabiendo que el 25 de agosto, día de San Luis, para solemnizar el santo de la Reina, representó en el Retiro la comedia titulada *El pomo de oro para la más hermosa*, en que entran los personajes mitológicos que se deducen del título, es decir: Paris, Juno, Palas, Venus, Marte, Mercurio, Júpiter, Ganímedes, la Discordia, Elena, etc., con más el personaje cómico italiano, luego tan famoso aquí, de Trufaldín. Un mes más tarde, queriendo festejar el cumplimiento del decimoquinto año del nacimiento de la misma (17 de septiembre, pero la fiesta se celebró el 20), ejecutaron los italianos una alegoría cómica titulada *La guerra y la paz entre los elementos*, en que, además de ellos, entraban otros diversos personajes e igualmente el Trufaldín.

Estas obras estaban escritas en italiano, en tres actos, y tenían parte de canto y baile. Eran, pues, verdaderos melodramas al estilo de los más antiguos que se compusieron en Italia. Pero esto no excluye el hecho de que en días no tan solemnes representasen la comedia usual y la ópera [Cotarelo, 1917: 28-29].

El mismo don Emilio se da cuenta, al dar noticias sobre los componentes de la compañía, de que ésta lo era de *commedia dell'arte*. Y, sin embargo, no deja de suponer, por el criterio de autoridades anteriores, que eran así mismo operistas:

Por el elenco que hemos dado de la compañía, parece que lo que principal o casi exclusivamente cultivarían sería la comedia popular o del arte. Sin embargo, las decoraciones que tenían, en número de 28, cuando dejaron libre el local, eran de jardín, de bosques y de palacios; tenían bambalinas, cinco cortinas con la grande, un techo de lienzo de Angulema, varias celosías, bastidores de blanco, 20 claros de barandillas torneadas, una

araña, dos portadas, cuatro bastidores nuevos, otras cuatro mutaciones, el caballo Pegaso y cuerdas de cáñamo y garruchas. Todo este aparato parece excesivo tratándose de representar escenas de la vida común. Don José Antonio de Armona, en dos lugares distintos de sus *Memorias*, dice que “Francisco Bartoli era autor de una compañía de cómicos italianos que habían de representar *óperas*”, y que la guerra de Sucesión, que “tanto cerraba los caminos del comercio de las cosas necesarias, no pudo cerrarlos a una compañía de cómicos y operistas italianos”. Y don Leandro Fernández de Moratín, muy parco en hacer audaces afirmaciones, escribió: “El primer teatro que adquirió forma regular fue el de los Caños del Peral, en donde, *muy a principios del siglo, se hicieron algunas óperas* y después comedias italianas por una compañía que llamaron de los Trufaldines” [Cotarelo, 1917: 40-41] (La cursiva es suya).

Aunque el documentadísimo estudio de Cotarelo dejaba abiertas muchas vías de investigación, durante muchos años se han dejado sin transitar estos caminos y se ha seguido al pie de la letra lo dicho por él. De ahí que, basándose en la autoridad de don Emilio y en los datos aportados por él, prácticamente todas las historias de la música española repitan que los Trufaldines fueron los introductores de la ópera italiana en España. Es el caso, por citar un ejemplo, de Antonio Martín Moreno, quien, en el tomo 4<sup>a</sup> de la *Historia de la música española*, resume los datos de Cotarelo y añade alguna suposición propia, como la de que la obra representada por los Trufaldines en agosto de 1703, *El pomo de oro para la más hermosa*, “debe tratarse de la famosa ópera de Marco Antonio Cesti”. [Martín Moreno, 2001: 343-344]

Por supuesto, todos los historiadores del Teatro Real, heredero de aquel Coliseo de los Caños del Peral, han seguido la estela de Cotarelo, repitiendo sus datos y sus conclusiones, a menudo de manera acrítica. Incluso un historiador tan concienzudo como Joaquín Turina Gómez, que en su *Historia del Teatro Real* [Turina Gómez, 1997] utiliza a menudo fuentes originales, habla sin reparo de los “cantantes italianos”, de las “óperas que representaron” (a pesar de escribir que no se sabe cuáles fueron), y, en general, insiste en los mismos argumentos de Cotarelo, aunque probablemente tomados de alguna fuente intermedia<sup>2</sup>, para remarcar el carácter operístico de las dos compañías de Trufaldines.

---

<sup>2</sup> De hecho, comete errores como afirmar que no aparecen “noticias de estos cantantes en el monumental diccionario *I comici italiani* de Rasi” [Turina Gómez, 1997: 289], cuando en el estudio de Cotarelo se pueden leer los datos que Rasi da sobre varios de ellos.

Frente a esta larga tradición historiográfica de los estudiosos de la ópera, la atención prestada a los Trufaldines en las historias de la literatura y del teatro ha sido mínima. Se puede poner como ejemplo la historia de Juan Luis Alborg, que ni siquiera cita a estos cómicos en las novecientas setenta y nueve páginas del tomo de su *Historia de la Literatura española* dedicada al siglo XVIII [Alborg, 1980]. O el libro de Nigel Glendining dedicado igualmente a esta centuria, que tampoco habla de ellos [Glendining, 1974]. La magnífica, pero limitada<sup>3</sup>, *Historia del teatro español* de Francisco Ruiz Ramón [1979], omite cualquier referencia a estos cómicos. Es, incluso, el caso de Paul Merimée [Merimée, 1975], uno de los pocos autores que han trabajado sobre el teatro de la primera mitad del siglo XVIII en España y que, a pesar de analizar *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*, que Zamora confiesa ser una imitación de las farsas italianas, no hace la menor mención de los Trufaldines.

Y sin embargo, esta consideración de los italianos como cantantes de ópera choca con un escollo fundamental, ya notado por Barbieri<sup>4</sup>: el hecho de que en su época nunca se les denominó “cantantes”, ni a sus obras “óperas”. Por el contrario, todos los documentos que hacen referencia a ellos insisten, a lo largo de los años, en llamarlos “cómicos” o “farsantes”, y a sus representaciones, “farsa” o “comedia italiana”.

La primera ocasión en que se les cita, en la *Gaceta* del 20 de febrero de 1703, se escribe: “Sus Majestades [...] estos días de Carnestolendas se divierten con las *comedias españolas e italianas*” [Cotarelo, 1917: 27]. Meses más tarde, entre noviembre de 1703 y el mismo mes de 1704, el arrendador de los corrales de Madrid, don José de Socueva, envió cuatro veces a un escribano para levantar acta de lo que hacían los italianos en el teatro que habían levantado en la calle de Alcalá. En todas las ocasiones el fedatario público escribió que había visto “la comedia”, y hablado con “los representantes” o “comediantes”. Así, por ejemplo, el 4 de mayo de 1704:

Yo, Lorenzo Martínez, escribano del Rey nuestro Señor, y procurador del número en su Corte y Reales Consejos, certifico y doy fe que hoy día de la fecha entré a ver la *comedia italiana* que se representa por los *representantes italianos* en la Calle de Alcalá, pasada la

---

<sup>3</sup> Limitación que se basa en el hecho de que Ruiz Ramón dedica su estudio fundamentalmente a la literatura dramática, dejando al margen la representación.

<sup>4</sup> “No obstante el nombre de *farsa* que se daba a sus trabajos”. [Asenjo Barbieri, 1878: XX]

Calle del Turco, en la casa en que viven algunos de ellos, donde tienen hecho teatro y frente de él su gradería y 12 aposentos, y por razón de entrar a ver *dicha comedia* pagué dos reales de plata doble... [*Fuentes XI*, doc. 18a]. (La cursiva es mía).

En 1709 los italianos firman un contrato privado para reconocer todos ellos la deuda con Francesco Neri, uno de los cómicos, quien había adelantado 355 doblones y 15 reales para las obras del teatro de los Caños. Ellos mismos se denominan “representantes de la compañía italiana”, y a sus obras las llaman “comedias italianas”:

Ante mí el escribano y testigos parecieron Juan Antonio Basanelo, Andres Moreli, Domingo Bononcini y Justina Bononcini, su mujer, Francisco Neri y Vicenta María Gardelini, su mujer, Gennaro Sachi y Francisco Bartholi, todos *representantes de la compañía italiana* y residentes al presente en esta Corte, a quienes doy fe conozco, y habiendo precedido entre los dichos Domingo Bononcini y Justina Bononcini, su mujer, Francisco Neri y Vicenta María Gardelini, su mujer, y cada uno de ellos la licencia de marido a mujer en derecho necesaria, que fue pedida, concedida y aceptada, de que yo el escribano doy fe, y unánimes y conformes, dijeron que para la fábrica del teatro que por cuenta de la dicha compañía se ha fabricado para representación de *las comedias italianas* en unas casas que esta Villa tiene en ella donde llaman los Caños del Peral... [*Fuentes XI*, doc. 64a] (La cursiva es mía).

En fin, por no cansar, en noviembre de 1716, otro escribano se presentó en la calle de la Madera para intentar leer un decreto real a uno de los italianos sin conseguirlo. Por supuesto, los sigue llamando “cómicos”:

Yo, Francisco Rodríguez, escribano de S.M., siendo a hora de las cuatro de la tarde, poco más o menos, fui a las casas de la morada de algunos de los principales *cómicos de la compañía italiana* que tienen en la Calle que llaman de la Madera Alta, y en ella habiendo preguntado por don Eduardo, *uno de dichos cómicos italianos*, dijeron estaba reposando...[*Fuentes XI*, doc. 129j] (La cursiva es mía).

También resulta significativa la definición de “Trufaldín” que da el *Diccionario de Autoridades* en su tomo sexto, publicado en 1739:

Lo mismo que bailarín o representante. Tómase por el que regularmente sin seriedad baila a la moda italiana, o francesa, con traje apropiado, y acomodado para ello. Es voz tomada del Italiano, que corresponde al gracioso, o bufón, de los teatros [Aut].

En 1739 los Trufaldines ya no estaban en España, pero aún debía permanecer el recuerdo de sus comedias, sus bufonadas y sus bailes. Y el diccionario, sin embargo, no dice nada de la música, a pesar de que en esa fecha ya se conocía de sobra la ópera italiana.

Así pues, ¿se equivocaban los contemporáneos o estamos ante una interpretación abusiva de algunos datos poco seguros? Afortunadamente en los últimos años parece haber una tendencia a revisar esta consideración de los Trufaldines como operistas, y precisamente por parte de algunos musicólogos. Recientemente J. J. Carreras ha planteado en sus justos términos la cuestión al revisar los tópicos nacionalistas sobre la ópera italiana y española, mostrando las carencias y errores de la interpretación tradicional: “Sorprende la escasa investigación que se ha realizado sobre el repertorio y las actividades de estos italianos, un hecho que probablemente está relacionado con la función ideológica de adversarios que tenían asignada en la musicología española. Igualmente, los estudios teatrales en España han prestado escasa atención a esta cuestión, centrándose principalmente en la gran tradición nacional del Siglo de Oro e interesándose más en el teatro literario que en los aspectos productivos e interpretativos. A pesar de la falta de investigación, existía ya la sospecha de que las actividades de los trufaldines no se centraban principalmente en la ópera y que la obra de Cesti nunca se llegó a interpretar en la corte española, aunque no se había buscado evidencia documental más allá de confirmarse [sic] esta sospecha. De hecho, un simple repaso a las biografías conocidas de algunos de los trufaldines hubiera mostrado con claridad que sus interpretaciones estaban relacionadas con la tradición italiana de la *commedia dell'arte*, a semejanza de lo que ocurría con la *Comédie italienne* de la corte francesa de Luis XIV, el abuelo de Felipe V” [Carreras, 2000: 21].

Esta nueva visión del problema coincide con una amplia labor de revisión y ampliación de los datos conservados en los archivos españoles sobre los Trufaldines, que permiten actualizar los aportados por Armona, Barbieri y Cotarelo, y ofrecen la posibilidad de interpretar con más precisión lo sucedido en Madrid durante los años de estancia de los italianos en la Corte. Me refiero a la publicación ejemplar de los documentos del Archivo

Municipal de Madrid realizada por Shergold, Varey y Davis en los tomos XI, XII y XIII de *Fuentes para la historia del teatro en España*. [Shergold, Varey y Davis, 1985; Varey, Shergold y Davis, 1987 y 1994]

La mayor limitación que tenía esta labor de publicación era que, al tratarse de documentos del Archivo Municipal, servía para historiar con bastante precisión las relaciones de los Trufaldines con el Ayuntamiento de Madrid, sus problemas con los cómicos españoles y el arrendador de los corrales, así como todo lo relacionado con el teatro de los Caños del Peral, antiguo lavadero municipal, pero apenas se hacía referencia a las relaciones con Palacio. Esta limitación ha quedado superada con la publicación del tomo XXIX de la serie de *Fuentes para la historia del teatro en España*, que recoge la documentación relativa a la actividad teatral en Palacio en el cambio de siglo, y la próxima publicación, a cargo de Davis, Greer y López, de otro volumen en donde se recogen nuevos documentos del Archivo de Palacio.

Este acopio de documentación nueva quedará completado cuando esté disponible para el público la exhaustiva tesis doctoral de Nicolás Morales [2004], que ha manejado no solamente las fuentes españolas, sino documentos franceses e italianos, especialmente del Archivo de Parma, que muestran la estrecha vinculación de los Trufaldines con la corte de esta ciudad y con los cómicos italianos que habían trabajado en la *Comédie Italienne* de París. Por el momento ya se puede disponer de una narración actualizada y con profusión de datos, debida a Margarita Torrione [2004]. La profesora francesa deja ya definitivamente establecido que estamos ante una compañía de *commedia dell'arte* a la vez que aclara muchas de las inexactitudes de los estudios anteriores y aporta numerosos documentos sobre la personalidad de los cómicos italianos. A pesar de ello, considera que “sobre su estancia en España falta el detenido estudio que merecen, a pesar de los datos que aportan las memorias dieciochescas del corregidor Armona y la manida obra de Cotarelo” [Torrione, 2004: 765].

Y es que estas aportaciones documentales deben completarse con el estudio y publicación de las obras de los Trufaldines, al menos los pocos textos que nos han quedado de ellos, y de los que no existían sino las referencias, no siempre exactas, de Cotarelo. Por ello resulta una novedad importantísima el descubrimiento y publicación del manuscrito de *Il pomo d'oro*, la obra representada por los Trufaldines en agosto de 1703, a la cual hacían



referencia casi todos los estudiosos sin conocerla. Esta publicación, realizada por la profesora italiana Irina Bajini [1997], abre el camino para la correcta interpretación del repertorio de los italianos y, a partir de ahí, para encuadrar su actividad dentro de la práctica teatral de su tiempo. En la misma línea, los estudios de Juan José Carreras sobre las óperas cantadas por la segunda compañía de los Trufaldines al final de su estancia en Madrid, abren una vía segura para valorar la aportación de éstos al establecimiento de la ópera italiana en España.

Estamos, por tanto, ante un momento crucial en el estudio de un fenómeno de gran importancia para explicar la evolución del teatro español de su siglo y sus relaciones con el resto del teatro europeo, relaciones que hasta el momento se han interpretado de forma muy unilateral, como la expresión de una lucha entre un arte dramático español cada vez más entendido como casticismo y unas formas extranjeras impuestas desde la Corte. El propósito de este estudio es mostrar, por el contrario, la riqueza y la variedad de los contactos entre la tradición española y la italiana, no solamente en el campo de lo lírico, sino en el del teatro propiamente dramático, y tratar de establecer las líneas de influencia de la *commedia dell'arte* en la escena española del siglo XVIII.

## CAPÍTULO 1.

### LOS TRUFALDINES EN ESPAÑA.

1.1.- Antecedentes. Italianos en España. Las compañías *dell'arte* en Europa a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Durante siglos, las estrechas relaciones entre España e Italia fomentaron el intercambio cultural entre ambas naciones, y el mundo del teatro fue un lugar privilegiado para una intensa relación que duró varios siglos y que ya es perceptible desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando las compañías italianas recorrieron España dejando una herencia innegable en el naciente teatro español. A pesar de que hoy en día no se considera que la influencia de estas compañías fuese fundamental para la creación del teatro comercial español en el siglo XVI, nadie niega la importancia que tuvieron personajes como Alberto Naselli, *Ganassa*, o *Stefanello Botarga* en los primeros momentos de ese proceso [Mazzocchi, 2003].

Sin embargo, el triunfo de la “comedia nueva” de Lope y la consolidación del sistema comercial del teatro en la España del siglo XVII acabó con las compañías italianas, que están prácticamente ausentes de la Península durante toda la centuria, al contrario de lo que sucede en Francia, donde existe una *Comédie italienne* en París hasta su expulsión en 1697. Comienza entonces una influencia de sentido inverso: son los italianos quienes reciben compañías españolas, especialmente en Nápoles [Croce, 1891], donde los virreyes mantuvieron una actividad teatral “a la española”, y son también las compañías italianas quienes toman comedias del inmenso repertorio de la “comedia nueva” para crear sobre ellas sus *scenari* [D’Antuono, 1999].

A finales del siglo XVII la influencia italiana en el teatro español se reducía a dos campos: el de la escenografía y el de los volatines. Ya habían pasado los tiempos de Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, pero la escenografía italiana seguía vigente en los espectáculos cortesanos a través de los discípulos de aquéllos [Díez Borque, 1998]. En cuanto a los volatines, nunca dejaron de recibirse artistas italianos que llenaban las plazas públicas y los corrales durante el tiempo de Cuaresma [Varey, 1957]. Esto no quiere decir que se ignorase todo de la comedia italiana, pues las relaciones entre Italia y España seguían siendo muy intensas, y, aunque menos fluidas, existían también con Francia, en donde la *Comédie Italienne* gozaba de singular predicamento. La existencia y difusión a finales del siglo XVII de los bailes de matachines, que Bances Candamo reconoce como derivación de la pantomima italiana, es una muestra de la permeabilidad de las formas teatrales de los distintos países.

Mientras España se mantenía relativamente al margen de la influencia de la *commedia dell'arte*, ésta gozaba de una intensa actividad en Italia, donde varios príncipes mantenían en sus cortes compañías estables. Era el caso de los Gonzaga de Mantua, los Este de Modena y los Farnese de Parma, quienes a menudo intercambiaban actores entre ellos o se los enviaban a otras cortes, pero de la misma forma negaban permiso a alguno de ellos para viajar fuera de sus fronteras [Taviani, 1982: 109]. Parece, pues, que la *commedia dell'arte* había entrado en estos momentos en un proceso de asentamiento y de dependencia de mecenas principescos (algo que, a decir verdad, siempre se dio en la *commedia*, coexistiendo con los elementos populares), con la consiguiente conversión de sus espectáculos en fiestas cortesanas. Todo ello corresponde a lo que serán los Trufaldines en España. No es extraño que al menos una de las compañías de los Trufaldines llegase a Madrid enviada directamente desde Parma por el duque para el servicio de su sobrina, la reina Isabel Farnese, pues la ciudad se había convertido en uno de los centros difusores de la *commedia dell'arte* por toda Europa.

A pesar de esta intensa actividad en el norte de Italia, la historiografía tiende a considerar ésta como una época de decadencia para la *commedia*. Luigi Riccoboni, al escribir sobre este tiempo años después, afirmaba que los buenos actores habían desaparecido hacia 1680, y que en 1690 “presque tous les Comédiens [...] étoient ignorans

o Saltimbanques”, y por tanto no tenían “ni esprit, ni talent, ni mœurs, n’avoient d’autres recours qu’à la source intarissable des polissonneries” [citado por Taviani, 1982: 110].

No parece, sin embargo, que la situación fuese tan deplorable. Taviani cita varios actores importantes en este periodo, como Carlo Cantù, *Buffetto*, o Giuseppe Antonio Fiala, *Capitano Sbranaleoni*, así como varias compañías que alcanzaron fama y renombre en aquellos años. La principal fue la compañía de Francesco Calderoni, *Silvio*, y su mujer, Ágata, *Flaminia*, citada con elogio por Riccoboni<sup>5</sup>. Ésta trabajaba ya en 1664 en Bérgamo, sin demasiado éxito debido, según reconocía el propio *capocomico*, a la falta de buenos actores. Posteriormente, Calderoni y su mujer estuvieron al servicio del duque de Parma, Ranucio II, y del empresario veneciano Michele Grimani [Torrione, 2004: 768n]. En 1687 estaban representando en Venecia con una magnífica compañía, pues el Elector de Baviera, Maximiliano Emmanuel, que los vio en aquella ocasión, los contrató para que se establecieran en Munich, cosa que hicieron en ese mismo año. Los cómicos que formaban parte de esta compañía eran, además de Calderoni y su esposa, Bernardo Bonifaci y su mujer Angela, Francesco Baletti y su mujer Giovanna, Vittorio D’Orsi (*il Dottore*) y su mujer Teresa (*Spinetta*), Domenico Orsatti, Domenico Bononcini (*Brighella*) y Ambrosio Broglia. Estas once personas, mientras estuvieron al servicio del Elector, durante un periodo de cinco años, cobraban 600 florines al año cada uno. En 1692 volvieron a Italia y estuvieron en Nápoles y en Livorno, pero en la temporada de 1697-1698 se instalaron en Bruselas, de donde pasaron a Viena en 1699. Desde esa fecha estuvieron actuando en Centroeuropa, donde recalaron en Augsburgo para retornar a Viena en 1703 [Pandolfi, 1988, IV: 452]. Evidentemente, la compañía no se mantuvo igual a lo largo de todos estos años: se sabe, por ejemplo, que Vittorio D’Orsi volvió a Italia a finales de 1689, cuando la compañía estaba en Munich, para entrar al servicio del Duque de Mantua. En algún momento indeterminado se unió a ella el actor romano Pietro Cotta, que más tarde formaría compañía propia y se hizo famoso por su intento de dignificar la *commedia* eliminando los aspectos licenciosos. Y, por lo que se refiere a Domenico Bononcini, no debía de estar en Viena en 1703, pues en ese momento se encontraba en Madrid formando parte de la compañía de los Trufaldines.

---

<sup>5</sup> Pero, como señala Taviani, Riccoboni no era imparcial, ya que estaba casado con una sobrina de Calderoni.

En contraste con este éxito de los Calderoni en Alemania y Austria, la *commedia* perdía en aquellos años una de sus plazas más importantes en Europa, al ser expulsada de París la compañía de la *Comédie italienne* el 13 de mayo de 1697 a causa de *La Fausse Prude*, una farsa en que se burlaban de madame de Maintenon [Duchartre, 1955: 92]. Tardarían veinte años en volver.

Otras compañías llegaban a Inglaterra, donde, con la Restauración, se introdujeron las modas europeas en el teatro. En 1673 estuvo en Londres la compañía de Tiberio Fiorilli, con el *Arlecchino* Domenico Biancolelli y el *Dottore* Marcantonio Romagnesi. El éxito de la compañía le hizo volver en varias ocasiones hasta 1683. Menos éxito tuvo la compañía del duque de Módena, que visitó Inglaterra como parte del séquito de María de Este, esposa del duque de York. Formaban esta compañía doce personas, entre las que se encontraban Antonio Riccoboni, *Pantalone*, Giuseppe Tortoriti, *Pasquariello*, Giovanni Antonio Lolli, *Dottore Brentino* y varios miembros de la familia Costantini [Richards, 1990: 265].

Los primeros años del siglo XVIII resultan más oscuros que los finales del XVII para la historiografía de la *commedia dell'arte*. “Fino ad oggi, il Settecento è, per questo rispetto, un terreno quasi inesplorato” [Taviani, 1982: 112]. Los estudios se han dirigido a la batalla en torno a la *commedia dell'arte* librada por Goldoni y sus adversarios, entre los que destaca el conde Gozzi. Los grandes actores del momento, como Antonio Sacchi, *Trufaldino*, o Girolamo Medebach, nos son bien conocidos gracias a Goldoni, pero la mayor parte de las noticias se refieren a los años centrales del siglo, dejando los primeros años como un territorio “casi inexplorado”.

Sin embargo, por lo que parece, hubo una continuidad con respecto al siglo anterior en lo que respecta a la expansión de la *commedia dell'arte*. De hecho, da la impresión de que estos primeros años del XVIII son uno de los momentos clave para la difusión de la *commedia* por toda Europa. Ya hemos visto que la compañía de Calderoni estuvo presente en Alemania y el Imperio desde finales del siglo anterior y en 1703 se encontraba en Viena.

Otras compañías llegaron aún más lejos. Algunos de los componentes de la *Comédie Italienne* fueron llamados por Augusto II, elector de Sajonia y rey de Polonia, para instalarse como compañía de corte en Dresde. La compañía, compuesta por cien

personas<sup>6</sup> y dirigida por Angelo Costantini, llegó a Sajonia en 1700, pero su aventura terminó desdichadamente “por la indiscreción de Costantini al cortejar a la favorita del monarca; a consecuencia de ello, le arrestaron y durante veinte años languideció en prisión” [Nicoll, 1977: 194].<sup>7</sup>

Después de este incidente, una nueva compañía de cómicos italianos llegó a Varsovia en 1715. Estaba dirigida por Tommaso Ristori y se estableció en la corte polaca durante quince años. Esta misma tropa pasó en 1734 a Rusia, donde estuvo algunas temporadas en la corte de la emperatriz Ana Ioannovna. Entre tanto, una nueva compañía italiana se estableció en la corte de Augusto III de Polonia. Dirigida por Andrea Bertoldi, *Pantalone*, y su mujer Marianna, *Rosetta*, estuvo representando en Varsovia y Dresde desde 1738 hasta 1754. Por ella pasaron gran cantidad de cómicos, entre ellos el gran Cesare d’Arbes, el mejor *Pantalone* de su época, que estrenó muchas de las obras de Goldoni [Nicoll, 1977: 194-195].

Muy dilatadas fueron también las giras europeas de Antonio Sacchi, el gran *Truffaldino* para el que Goldoni escribió sus obra. Había nacido en 1708 en Viena, donde su padre, Gaetano Sacchi, estaba actuando antes de pasar a la corte de la zarina de Rusia. Después del suicidio del padre en 1735, Antonio trabajó en Florencia al servicio del duque de Medici, y en Venecia, donde conoció a Goldoni. Entre 1742 y 1745 estuvo en Rusia, y en 1753 fue llamado a Portugal por Joao V. En aquel país estuvo dos años hasta que el terremoto de Lisboa lo obligó a volver a Italia. Nuevas estancias en Innsbruck y Modena se alternan con su dedicación a los teatros venecianos, en donde consiguió una extraordinaria fama. Hasta su muerte en 1788 su compañía “estaba considerada la más selecta y ejemplar de su tiempo” [Torrión, 2004: 768-769n].

En Inglaterra las visitas anteriores de compañías de *commedia dell’arte*, a pesar de su escaso éxito en ocasiones, prepararon el terreno para el desarrollo de la pantomima inglesa, que se dio a partir de esta época. Fielding, en *Tom Jones*, nos ha dejado una

---

<sup>6</sup> Así lo afirma Nicoll [1977: 194], pero resulta difícil de creer: cien personas es una cantidad excesiva para una compañía de *commedia dell’arte*. Probablemente se cuentan en ese número los criados y asistentes de todo tipo que llevaban los cómicos. Goldoni describía así la compañía de *Florindo* con quien se embarcó hacia Chioggia en 1720: “Doce personas, tanto Actores como actrices, un Apuntador, un Maquinista, un almacenero, ocho criados, cuatro doncellas, dos nodrizas, niños de todas las edades, perros, gatos, monos, loros, pájaros, palomas, un cordero: era el arca de Noé” [Goldoni, 1994: 44].

<sup>7</sup> A pesar de lo que afirma Nicoll, la estancia en la cárcel de Angelo Costantini no debió de durar tantos años, pues en 1716 el cómico estaba en España con la segunda compañía de los Trufaldines.

regocijada descripción de este tipo de espectáculo, en donde se pone de manifiesto su vinculación con la farsa italiana:

Esta diversión se componía de dos partes, que el inventor distinguía con los nombres de parte seria y parte cómica. En la primera aparecían un cierto número de dioses y héroes paganos, que sin la menor duda formaban la compañía peor y más fúnebre que jamás auditorio alguno contempló nunca, pero que habían sido ideados de esta forma –lo que constituía un secreto conocido de muy pocos- para formar contraste con la parte cómica del pasatiempo, y así poner de manifiesto, con indudables ventajas, las gracias de Arlequín.

Esto no suponía un uso muy cortés de tales personajes. Sin embargo, la farsa resultaba bastante ingeniosa y de efecto. Esto se podrá apreciar más si en vez de las palabras “seria” y “cómica” empleamos los términos de comparación “pesada” y “más pesada”, ya que la parte cómica resultaba bastante más pesada que nada de cuanto hasta entonces se había puesto en escena, siendo sólo compensada por la superlativa pesadez de la llamada parte seria. Tan insoportablemente serios resultaban aquellos dioses que el Arlequín –aunque el caballero inglés de este nombre no está emparentado con la familia francesa, puesto que se trata de un carácter más serio- era siempre bien recibido cuando hacía su aparición en escena. Su entrada libraba al auditorio de una compañía mucho peor [Fielding, 1989: 173]

La pantomima inglesa fue creada, al parecer, por John Weaver, maestro de baile de Drury Lane, que confesaba haber usado el “modelo italiano” para ello. “No obstante [...] pronto encontró un rival cuya fama le hizo sombra. John Rich, o Lun, cultivó apasionadamente la forma pantomímica y se hizo cargo él mismo del papel de Arlequín” [Nicoll, 1977: 196].

Sin duda, la más importante de estas giras europeas del siglo XVIII, fue el restablecimiento de la *Comédie Italienne*. En 1716 el duque de Orleáns, regente de Francia, pidió al duque de Parma una compañía “dell’arte” para volver a implantar la comedia italiana en París. Fue la compañía de Luigi Riccoboni la que viajó a la capital francesa, en donde se instaló aquel mismo año. La trascendencia de esta nueva aventura francesa de los cómicos *dell’arte* fue fundamental para su éxito futuro, ya que una parte importante de lo que se conoce de este tipo de teatro viene por la línea francesa, desde los lienzos de Watteau y las comedias de Marivaux hasta toda la imaginería sobre Arlequín y Pierrot elaborada por los poetas simbolistas del siglo XIX.



Y en España, como tendré ocasión de demostrar, una compañía *dell'arte* se instaló en la Corte desde 1703 y, con distintos altibajos, se mantuvo en ella hasta 1724, dejando una impronta perdurable en el teatro español.

## 1.2.- La primera compañía de los Trufaldines.

### 1.2.1.- Llegada a España. Representaciones en Palacio.

El 20 de febrero de 1703, día de Carnaval, la *Gaceta de Madrid* publicaba la siguiente noticia:

Sus Majestades gozan de perfecta salud, y estos días de Carnestolendas se divierten con las comedias españolas e italianas [Cotarelo, 1917: 27].

Se trata de la primera noticia sobre las comedias italianas y la compañía que las representa aparecida en aquellos años primeros del siglo XVIII. Pero ¿cómo habían llegado esos cómicos italianos a la Corte? Felipe V había hecho su segunda entrada en Madrid poco más de un mes antes. Venía de Italia, a donde había acudido, por indicación de su abuelo, Luis XIV, para visitar las posesiones españolas en aquel país. Sin embargo, lo que iba a ser una visita protocolaria se convirtió en una jornada bélica, la primera de la Guerra de Sucesión.

El viaje italiano de Felipe V ha recibido distintas valoraciones por parte de los historiadores. Si Kamen lo considera un error por el momento prebélico que se vivía en España, Enrique San Miguel [2001] ha señalado el gran significado político que tuvo el primer viaje de un monarca español fuera de la Península en más de dos siglos y la importancia que tuvo como manifestación de una política italiana que continuaba la que ya había hecho Carlos II y que sería uno de los rasgos más destacados de todo su reinado. Esta prioridad está presente en los dos matrimonios del rey con princesas de aquel país y en la italianización de la Corte con todo tipo de artistas.

El joven rey había partido de Barcelona el 8 de abril de 1702 en dirección a Italia, dejando a su joven esposa, María Luisa de Saboya, al frente del reino. Llegó a Nápoles el día 18 de abril y comenzó a recibir el homenaje de sus súbditos italianos. En aquella ciudad, centro del poder español en el sur de la península, se ofrecieron en su honor

distintos festejos, que se vieron deslucidos por uno de los frecuentes ataques de melancolía que sufría Felipe. Por otro lado, las diversiones no iban a durar. El 15 de mayo de 1702 las potencias aliadas, Inglaterra, el Imperio y las Provincias Unidas declaran la guerra a Luis XIV y poco después un ejército imperial al mando del príncipe Eugenio de Saboya, invadía el norte de Italia.

Felipe abandonó Nápoles por mar y, recalando en Livorno y Génova, llegó a Finale Ligure el 11 de junio para seguir por tierra hacia Milán en compañía de su suegro, Vittorio Amedeo II de Saboya. En la capital lombarda le esperaba el ejército francés, al mando del mariscal Vendôme, con el que el rey participó en las batallas de Santa Vittoria y Luzzara, ganando fama de valeroso y arriesgado. En el curso de la guerra se produjo un hecho de armas que cobró cierta fama, la pérdida y recuperación para las armas franco-españolas de la plaza de Cremona, que Antonio de Zamora celebró en su comedia *Preso, muerto y vencedor, todos luchan con su honor en defensa de Cremona*. Durante la visita que hizo a la ciudad recuperada, Felipe V recibió el homenaje del duque de Parma, Francesco I, que, en un alarde de magnificencia, se presentó ante el monarca montado en una carroza de plata [Bertini, 2002: 418].

El 2 de octubre volvía el rey a Milán, de donde salió hacia Génova en noviembre. Allí se embarcó en dirección a Barcelona, a la que arribó, después de un viaje accidentado, el 20 de diciembre. Tras las consiguientes celebraciones, se dirigió a Madrid, en donde hizo su entrada solemne el 17 de enero de 1703 en compañía de la reina María Luisa, que se le había unido en Guadalajara [Kamen, 2000: 23-38]. Un mes después la pareja real disfrutaba de las comedias italianas. No parece caber duda de que los italianos habían llegado con el rey y por expresa orden suya. En marzo de 1703 el Conserje del Buen Retiro recibía orden de ceder el Real Coliseo a la “compañía de farsa italiana que ha mandado S. M. venir a esta corte” [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 66a].

No había hasta el momento noticias seguras de cuál era el origen de esta compañía. Durante los nueve meses que Felipe había pasado en Italia en todas las ciudades que había visitado se le habían tributado homenajes y celebrado festejos, pero éstos habían sido especialmente fastuosos en Nápoles y en Milán, las dos capitales del dominio español en la península y aquéllas en donde el rey había permanecido más tiempo.

Cotarelo describe las fiestas en una y otra ciudad: “En Nápoles, a su llegada, le dieron el 19 de abril de 1702, en el Palacio Real, una gran serenata con instrumentos y voces escogidos, cantando diversas arias y otros fragmentos de ópera. El 2 de mayo se le obsequió con otra serenata, compuesta por el ya famoso Alejandro Scarlatti, y el 8 se le representó, en el mismo Palacio, la ópera *Tiberio, emperador de Oriente*, música del dicho Scarlatti.

En Milán, donde residió en el otoño, se divertía el Rey por las noches en las comedias que le recitaban los farsantes italianos. El grande amor que profesó a su esposa le hizo preferir lo italiano en muchas cosas, y en especial en los espectáculos” [Cotarelo, 1917: 27].

Al parecer, los agasajos napolitanos fueron de tipo musical, serenatas y óperas, mientras que en Milán, en donde residió más tiempo, se le ofrecieron sobre todo comedias. Todo apunta, en efecto, a que la compañía procedía del norte de Italia, y muy probablemente de Milán. El texto de *Il pomo d'oro*, una de las pocas comedias que se conservan de su repertorio, incluye réplicas dialectales que, en opinión de Irina Bajini, su editora, pertenecen a un dialecto del norte, de tipo lombardo-oriental, con giros propios de Mantua. Por otra parte, en la mojiganga *La casa del duende*, atribuida por Rafael Martín a Antonio de Zamora [Martín, 2003], se presenta de esta forma a los Trufaldines:

*Lee.*                               Aquí el Genarino  
hace habilidades varias  
y la ópera de Milán.

*Mujer.*                            No había oído tal.

*Hombre 1º.*                               Se hallan  
en la corte cada día  
novedades extremadas.

*Sale el Duende de trofaldín.*

*Duende.*                           *Benvenuto, me signori,  
vole vedere la danza  
e la ópera di Milano [vv. 325-333].*

Margarita Torrione confirma esta teoría con nuevos datos que muestran que los Trufaldines fueron contratados ya desde Italia: “En diciembre de ese mismo año [1702]

regresó de Italia con una compañía de comediantes *dell'arte* que le habían divertido durante los cinco meses de su estancia en Milán (según relatan Bulifon y Ubilla en sus respectivos diarios de viajes del “Animoso”), a quienes por real decreto otorgó mil doblones anuales, librables por mesadas, a partir del 1º de diciembre de 1702” [Torrione, 2004: 763].

No es improbable que fuese el amor de su jovencísima esposa italiana (tenía trece años) una de las razones que impulsaron al rey a llevar a Madrid a una compañía que le había divertido en sus momentos de depresión. En efecto, los cómicos italianos agradaron a María Luisa y expresaron siempre su devoción por la reina, como se ve en la misma dedicatoria de *Il pomo d'oro*.

Sin embargo, como ha demostrado Torrione, la razón fundamental para contratar a la compañía italiana está en los gustos del propio rey, que se había educado en una corte donde la *commedia dell'arte* seguía presente a pesar de la expulsión de los cómicos italianos en 1697: “Al duque de Anjou, recién nombrado “rey de las Españas”, le gustaba la música y el teatro; en este ámbito no hay por qué esperar la llegada de Isabel Farnesio para constatar que era sensible a formas y estilos italianizantes, boga de la Europa galante y palaciega. Que sentía particular atracción por la comedia lo recuerda la Princesa Palatina, cuñada de Luis XIV: “*Comme Votre Majesté aime les comédies...*”, escribía ésta en 1702 a Felipe V, refiriéndole detalles de una “comedia seria” de Duché de Vancy, *Absalon*, recientemente protagonizada por la duquesa de Bourgogne en el cuarto de madame de Maintenon, junto con otros miembros de la nobleza y un actor de la *Comédie Française*, el famoso Baron (Michel Boyron, alumno y amigo de Moliere, así como de la pieza cómica que había rematado aquella función [...]) “La petite pièce ne vaut pas grand chose, mais on ne laisse pas d’y rire ; La Vallière [...] es le seigneur Truffaldin, et le comte d’Ayen un Capitán [Matamoros]. Notemos que en la Corte que acababa de dejar Felipe V el personaje italiano de Trufaldín, mencionado por su tía-abuela Palatina [...] resultaba bien conocido” [Torrione, 2004: 754].

Sin embargo, muy pronto las halagüeñas perspectivas empezaron a torcerse. “El 2 de febrero de 1703, apenas mes y medio después de regresar de Italia, Felipe V anunciaba a su abuelo y aliado que ante la apremiante necesidad de obtener fondos para financiar la guerra y el sacrificio exigido a su pueblo, era justo que él renunciara a algunos placeres que ocasionaban gastos superfluos: su jauría, la música de cámara francesa encabezada por

Desmarets (ahora Maestro de la Música Francesa) y “*la troupe de comédiens que j’ay amené d’Italie*”. Pero contrariamente a los perros de caza y a los músicos, que en diferentes etapas se restituyeron a Versalles, la tropilla de los *Trufaldines* se quedó en Madrid con su empresario Francesco Bartoli, gozando de la real protección” [Torrione, 2004: 763-765].

Esta protección, al parecer, no incluía el pago de los atrasos, pues el día 21 de abril de 1703 los componentes de la compañía italiana firmaban un poder ante el notario Francisco Matienzo por el que facultaban a Francesco Servili, *Odoardo*, para cobrar “judicial o extrajudicialmente” las mesadas de diciembre de 1702 y de enero de 1703 de manos del Tesorero de Gastos Secretos de Su Majestad, don Juan Bautista Iturralde. La cantidad que se les adeudaba, según manifiestan, era de ciento sesenta y seis doblones de a dos escudos de oro y cuarenta reales de vellón, “de los mil doblones al año que Su Majestad por su Real Decreto nos ha señalado”. El documento es de capital importancia, porque nos proporciona la lista completa de la compañía de los Trufaldines. Estaba ésta compuesta, según el documento, por Francesco Servili, *Odoardo*, que debía de ejercer como *capocomico*, ya que el resto de los cómicos le otorgan el poder para actuar en su nombre, “Domingo Bononcini y Agustina<sup>8</sup> [sic] Bononcini, su mujer, Vicenza Richiari, alias *Colombina*, Francesco Neri, alias *Florindo*, Isabella Servili, alias *Eularia*, mujer de Francisco Servili, alias *Odoardo*, Genaro Saqui, Juan Antonio Basaneli, Francisco Bartoli y Andrés Morelli” [AHP, 14078, año 1703, f. 88-89].

Es ésta la primera vez que encontramos el nombre de los Trufaldines. La compañía sufrió algunos cambios en los años siguientes, pero su número debió de permanecer casi constante: se trataba de una compañía reducida, compuesta por siete hombres y tres mujeres, muy lejos de lo usual en una compañía española de la época, compuesta por cerca de veinte personas. Era, no obstante, lo normal en una compañía de *commedia dell’arte*: la de Francesco Calderoni, que hemos citado más arriba estaba compuesta de once personas. Doce eran las de la compañía del duque de Módena que estuvo en Inglaterra en a finales del XVII. En la compañía que llevó a París en 1716, Luigi Riccoboni contó con seis actores (además de él mismo), tres actrices y dos cantantes [Taviani, 1982: 112]. Las imágenes de

---

<sup>8</sup> Aunque el documento repite en otra ocasión “Agustina Bononcini”, en las firmas aparece el verdadero nombre de la cómica, “Giustina Francesca Bononcini”.

la época confirman estos datos: encontramos siempre en ellas un grupo de siete a diez personas, de las cuales dos o tres son mujeres.

El rey, si no podía pagar a los cómicos, les dispensó una protección que se tradujo en distintas cesiones y privilegios que propiciaban el que los italianos pudieran vivir de su arte. En marzo de 1703 el rey ordenó que se cediese a la compañía “de la farsa italiana” el Real Coliseo del Buen Retiro con todos sus pertrechos, “bastidores y galería”, para sus representaciones durante tres meses a partir del día 8 de abril, es decir, una vez pasada la Cuaresma, durante la cual no había representaciones. El 29 de marzo se lo comunicaba así el Teniente Alonso Antonio Alemán a Antonio Mayers, Conserje y Furrier del Buen Retiro [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 66 a]. El día siguiente Mayers daba cuenta de ello al Mayordomo Mayor, a quien pedía instrucciones acerca de cómo se debían repartir los aposentos:

Excmo. Señor. En papel de ayer jueves 29 del corriente me avisó don Alonso Antonio Alemán cómo habiéndose aprobado el ajuste hecho entre el arrendador de los corrales de comedias de esta Corte y la compañía de la farsa italiana, S.M. (que Dios guarde) ha mandado se dé a dicha compañía para su representación el Coliseo de este Real Sitio, con todos sus pertrechos, por tiempo de tres meses, *en la forma que ha sido estilo y sin diferencia de como se ha ejecutado y practicado en otras ocasiones*<sup>9</sup>, y mediante que lo que más comúnmente se ha observado, en las ocasiones que se ha dado al arrendador y las compañías el aprovechamiento del Coliseo, es entregarles las llaves de los aposentos, reservando las que de planta fija tocan a diferentes empleos, aunque alguna vez hay también ejemplar de habérseles dado todo, en cuya duda doy cuenta a V.E. para que se sirva de resolver en esta ocasión cuál de los dos ejemplares debo seguir, y para que V.E. se halle con más individual noticia de la forma y planta que se ha guardado (cuyos originales tengo en mi poder), y a qué empleos tocan los aposentos que se reservan, pongo en mano de V.E. la memoria adjunta, en vista de lo cual espero V.E. me mande lo que debo ejecutar [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 66b].

---

<sup>9</sup> Las palabras en cursiva están subrayadas en el documento.

El metódico Conserje incluyó dos planos de distribución de localidades, según asistiera o no asistiera el rey a las funciones, y detalló por escrito cómo se repartían los aposentos “en ocasión de representarse las comedias al pueblo”:

Haciéndose las comedias en el Coliseo al pueblo, y no habiendo orden de S.M. en contrario, se ha observado por planta fija la que aquí se demuestra, durando el beneficio a favor de los interesados diariamente por todo el tiempo de la representación, y todo lo demás que va en blanco queda al arrendador, compañías o persona a quien se da el aprovechamiento del Coliseo [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 66d]

Las dudas del Conserje dieron lugar a una breve correspondencia oficial hasta que el 2 de abril se resolvió de la siguiente forma:

Por resolución de S.E., su fecha de este día, en vista de la duda por Vm. propuesta y de lo que sobre ella se ha informado a S.E., se ha servido mandarme prevenga a Vm. que acudiéndose por la compañía de la farsa italiana o el arrendador de las comedias a entregarse de las llaves de los aposentos del Coliseo, reserve Vm. las de los que comúnmente son de repartimiento y planta fija según la memoria que Vm. formó, respecto de no haber precedido orden especial de S.M. para que generalmente se les entreguen todas, como sucedió en otra ocasión, que es la única que se ha reconocido, en contravención a lo que regularmente se ha practicado, y asimismo me ordena S.E. haga que la luneta de SS.MM. esté compuesta en la forma que otras veces y cerrada por si gustaren venir a ver las comedias, y que en la luneta alta no se permita a persona alguna aunque se ponga corriente la puerta de entrada a ella (que hoy está condenada) con el motivo de haber de venir SS.MM. de asiento a este Real Sitio y para que en todo tenga cumplimiento la resolución y orden de S.E. [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 66g]

De acuerdo con estas instrucciones, el arrendador de los corrales, José Socueba y Avendaño, que por lo que se ve había llegado a un acuerdo amistoso con los italianos, recogió las llaves de los aposentos que le correspondían, un total de dieciséis, el día 8 de abril, ~~víspera del comienzo de la temporada~~ [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc 66 h]. Del resto de los aposentos decidió el Alcaide del Buen Retiro, Marqués de Leganés, quien envió el mismo día 9 la definitiva distribución a Antonio Mayers:



En la forma que expresa la planta siguiente se ejecutará el repartimiento de los aposentos del Coliseo de Buen Retiro por esta vez.

*Suelo primero:* 1º. Sr. Protector de Hospitales; 2º. Sr. Alcaide del Retiro; 3º. Sr. Sumiller de Corps; 4º. Sr. Mayordomo mayor; 5º. Sr. Presidente de Castilla; 6º. La Villa de Madrid; 7º. Sr. Presidente de Aragón; 8º. Arrendamiento.

*Suelo segundo:* 1º., 2º. y 3º. Arrendamiento; 4º. Sr. Secretario del Despacho; 5º., 6º., 7º. y 8º. Arrendamiento.

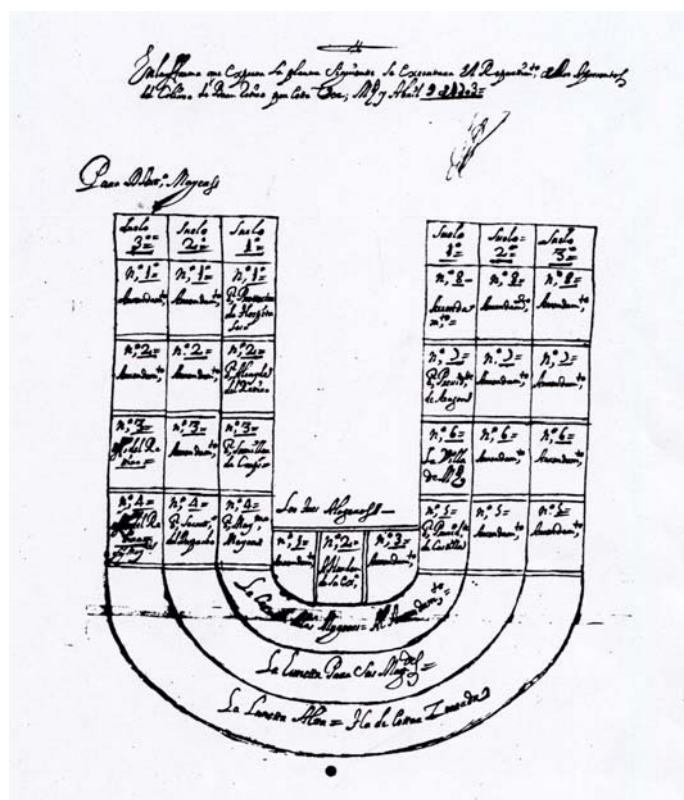
*Suelo tercero:* 1º., 2º. y 3º. Arrendamiento; 4º. Oficiales mayores del Retiro; 5º., 6º., 7º. y 8º. Arrendamiento.

*Alojeros:* 1º. Arrendamiento; 2º. A orden de S.E.; 3º. Arrendamiento.

La cazuela de las mujeres, al arrendamiento.

La luneta, para SS.MM.

La luneta alta. Ha de estar cerrada [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc 66 j].



2. Distribución de las localidades en el Coliseo del Buen Retiro en 1703.

Esta minuciosa distribución se debió de cumplir con precisión, de acuerdo con las numerosas boletas que se conservan en el Archivo General de Palacio, del estilo de la siguiente:

Sr. Protector. Dése la llave del aposento numero 1º. del suelo primero para la comedia de la farsa italiana que se hace en Buen Retiro para todos los días que durare dicha representación al Sr. Protector de hospitales [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc 66 k (1)].

Gracias a ellas sabemos quién era el “pueblo” para el que se hacían las representaciones en el Buen Retiro: la aristocracia, las autoridades municipales, los dignatarios de la Corte y, en algún caso, empleados de la misma.

Es lástima que, como suele ocurrir en los documentos de Palacio, tan minuciosos en los aspectos protocolarios, no se haya consignado en ninguna ocasión cuáles eran los títulos de esas “farsas italianas”, quiénes eran los actores que las representaban o de qué forma se ponían en escena.

Durante los tres meses siguientes los italianos debieron de actuar en el Coliseo del Buen Retiro, pero no se vuelve a tener datos sobre ellos hasta el 25 de agosto, en que se celebró un festejo teatral al que desde la propia Corte se le quiso dar una especial importancia: la celebración del día de San Luis, onomástica de la reina María Luisa y de Luis XIV, el abuelo del rey y principal sostén de su causa en la Guerra de Sucesión que estaba por entonces en pleno auge. En esta ocasión especialísima los Trufaldines representaron una comedia mitológica en italiano, *Il pomo d'oro*, en la que, valiéndose de la fábula de Paris y las tres diosas, se hacía una alegoría de las grandezas de la monarquía borbónica y la belleza de María Luisa de Saboya.

La fiesta debió de prepararse con gran cuidado. Para que los espectadores que ignoraban el italiano pudiesen seguir la representación se realizó un resumen de la obra en castellano<sup>10</sup>. En la fecha prevista, se celebró el festejo con gran solemnidad y con la presencia de los reyes. Con su típica escrupulosidad apuntó el Conserje del Retiro:

---

<sup>10</sup> Transcribimos y analizamos el texto de este Compendio en el Apéndice.

Nombre de la Reina Nuestra Señora en 25 de agosto de 1703. Representóse el mismo día la comedia a su celebridad. Vinieron SS.MM. a verla, estuvieron en la luneta, y el pueblo ocupó el patio, gradas y cazuela. Los aposentos repartidos de planta, y los demás arrendados. Notóse aquí, para si sirviera de ejemplar en lo venidero.—ANTONIO MAYERS. Lo mismo sucedió en la que representaron a los años de la Reina en 20 de septiembre de dicho año [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc 67].

Efectivamente, en septiembre se celebró un nuevo festejo, gemelo del anterior, con otra obra mitológica, titulada *La guerra y la paz entre los elementos*. De nuevo se imprimió un compendio en castellano para facilitar el seguimiento de la comedia italiana.

Es muy probable que fueran también los Trufaldines los encargados de la fiesta que se hizo a los años del rey (19 de diciembre), si bien en este caso no hay constancia de qué obra se representó ni siquiera de quiénes fueron los cómicos. Lo único que se conserva es la orden del marqués de Villafranca para que la Caballería habilite un coche que conduzca a los comediantes al Retiro para los ensayos, fechada el 17 de diciembre:

Para conducir los comediantes a los ensayos de la fiesta que se ha de hacer el día de los años de S.M. es necesario se dé orden a la Caballería para que desde esta tarde asistan dos coches a las horas que se les diere por mañana y tarde, porque el tiempo es corto, a que acudirá Pedro Alegría [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 69a].

Las obras se pagaron con generosidad: la compañía recibió 500 ducados por cada uno de los festejos; pero las cosas de Palacio van despacio, y en febrero de 1704 todavía no habían recibido el pago de la obra representada por los años del rey. Las reclamaciones siguieron durante todo el año hasta que, en septiembre de 1704, decidió el rey “se paguen estas dos fiestas con el caudal de gastos secretos” [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 70].

Todo este desacostumbrado, aunque modesto, despliegue de medios no respondía a la excelencia de las obras representadas, ni a la magnificencia del montaje, sino a la urgencia de la situación política. Después de las primeras batallas de la que iba a ser la larga Guerra de Sucesión española, ésta se había extendido por todo el continente y comenzaba a convertirse en una auténtica prueba para las monarquías española y francesa. A las victorias sobre los austriacos en Luzzara y Santa Victoria conseguidas por el nuevo

rey, habían sucedido la intentona inglesa de tomar Cádiz y la derrota naval de Vigo, en 1702. La situación diplomática era aún peor para la causa de los Borbones: los aliados se organizaban cada vez mejor y en 1703 conseguían apoyos más amplios, incluido el de Portugal, que se convirtió, antes de la rebelión de Cataluña y Valencia, en la base principal de los aliados para atacar España. Menos importante desde el punto de vista estratégico, pero importantísimo por su valor moral, fue la defección del propio padre de la reina María Luisa, Vittorio Amadeo II de Saboya, que abandonó el partido borbónico para unirse a los aliados. En esta coyuntura favorable para sus aspiraciones, el pretendiente austriaco, el archiduque Carlos, fue coronado rey de España como Carlos III en Viena en septiembre de 1703.

En marzo de 1704 comenzaron las operaciones militares en la Península. El pretendiente llegó el día 7 a Lisboa en una flota inglesa que transportaba soldados ingleses, holandeses y alemanes. Felipe V, por su parte, salió de Madrid el 4 de marzo para unirse a las tropas francesas del duque de Berwick y atacar Portugal. En los años siguientes estaría constantemente en campaña. Los Trufaldines se quedaban, así, sin su patrono. Podían confiar, con todo, en la reina María Luisa, que los mantuvo bajo su protección.

En este contexto, los Trufaldines siguieron trabajando en Palacio, pero no parece que se repitiera la situación de los primeros meses de 1703, en que tuvieron en exclusividad el Coliseo del Buen Retiro. Las actuaciones se hicieron más esporádicas y, por lo que parece, se limitaban a menudo a representaciones en el cuarto de la Reina. Así se comprueba en las notas enviadas por el marqués de Rivas al de Villafranca el 29 de septiembre y el 12 de octubre de 1704:

El Rey nuestro Señor quiere tener comedia de la farsa italiana esta tarde a las cinco en el Cuarto de la Reina nuestra Señora, y así me mandó diga a V.E. haga prevenir para esto lo que se hace en casos semejantes [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 71a].

El Rey me manda decir a V.E. disponga que para esta noche se haga comedia de la farsa italiana en el Cuarto de la Reina nuestra Señora [AGP, 667; *Fuentes XXIX*, doc. 71b].

Es probable que el abandono del Coliseo se deba al deterioro que en aquellos años sufría el teatro, hasta el punto de amenazar ruina en alguna de sus partes, como revela la

visita de inspección que hizo del mismo el Maestro de obras de Madrid, Teodoro Ardemans, el 23 de abril de 1705, ante la pretensión del rey de que se representaran comedias al pueblo todos los días:

Habiendo reconocido el Coliseo del Real Sitio de Buen Retiro, según el orden de V.E. que se me ha dado por el Marqués de la Alameda, Mayordomo más antiguo, digo que, asegurando algunas cosas que no son de entidad, se podrán representar en él comedias de capa y espada, poniendo por foro algunos lienzos duplicados y una de las cortinas que hay para que quede adornado dicho foro, y que no manifieste luz alguna al teatro, y para ponerle limpio aderezado en la forma que refiero será menester de tiempo hasta mañana jueves a mediodía, y no puedo dejar de representar a V.E. que este suplimento que arriba digo no es capaz de reservar el reparo que antes tengo representando, pues cuanto más se dilata su ejecución tanto más se atormenta lo fabricado por estar suelto, y cuando totalmente no se ejecute el reparo declarado se podrá por las mañanas trabajar en cubrirlo y que queden atadas las armaduras, que esto con 15.000 ó 16.000 reales se podrá poner de calidad que se esté sin susto y asegurado, y los Reyes no carezcan de su diversión, porque aunque yo lo conozca no puede resultar ruina alguna, los que no lo entienden estarán con bastante temor. Es cuanto se me ofrece poner en la consideración de V.E., y espero nuevas órdenes de su agrado para ponerles en ejecución, como es obligación [A.G.P., Secc. Admin., Espectáculos, leg. 667].

En estas circunstancias, los italianos decidieron ampliar horizontes y buscar nuevos públicos entre los habitantes de la Villa.

### 1.2.2.- Las representaciones públicas.

#### 1.2.2.1.- El corral de la calle de Alcalá.

Los Trufaldines, al igual que otros muchos servidores de la Corte, no se alojaban en Palacio, sino en una casa de la calle de Alcalá perteneciente al marqués de Villamagna. En este alojamiento comenzaron los italianos a representar sus farsas para el público de Madrid en fecha no determinada, pero con toda seguridad después de la temporada en que tuvieron el Coliseo en exclusividad. Las noticias sobre estas representaciones y sobre el propio “corral de Trufaldines” nos vienen dadas por un antiguo socio de los mismos, el arrendador

de los corrales de Madrid, José de Socueba. Éste vio cómo, en contra de todas las disposiciones del Ayuntamiento, se instalaba en la villa una nueva compañía en clara competencia con las de los corrales de la Cruz y el Príncipe. Como hombre prudente, quiso acompañar sus protestas con certificaciones de lo que estaba ocurriendo y envió en cuatro ocasiones a un escribano público al corral de la calle de Alcalá para que testificara acerca de lo que sucedía allí.

El escribano Lorenzo Martínez acudió cuatro veces al teatro de la calle de Alcalá, el 4 de noviembre de 1703, el 1 de febrero de 1704, el 4 de mayo y el 16 de noviembre del mismo año [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, docs. nº 18 a1, 18 a2, 18 a3 y 18 a4]. En cada ocasión dejó levantada acta de lo que vio, incidiendo fundamentalmente en los aspectos que podían entrar en colisión con las disposiciones sobre el teatro vigentes en Madrid.

Sabemos así que el corral estaba “en la Calle de Alcalá, pasada la Calle del Turco, en la casa en que viven algunos de ellos” Así pues, de acuerdo con estos informes, los Trufaldines, o al menos algunos de ellos, vivían muy cerca del Buen Retiro, como muchos de los servidores de Palacio, entre la calle del Turco y el Paseo del Prado, es decir, en el lugar que hoy ocupa el Banco de España. Representaban en un local acondicionado por ellos en algún lugar de su alojamiento en donde habían levantado un “teatro”, es decir, un tablado con su vestuario. Frente a él había un graderío donde se sentaban juntos hombres y mujeres (lo que no dejó de consignar en ninguna ocasión el probo funcionario, sin duda con intención de resaltar cómo los italianos rompían con las disposiciones legales al respecto) y, más atrás, doce aposentos, con sus divisiones de tablas, en donde entraban “diferentes señores y personas”, es decir, tanto de la nobleza como del pueblo llano. También señala que hay distintos precios de acuerdo con la obra representada, lo que indica que los Trufaldines hacían al menos dos tipos de comedia, la comedia sencilla, “que no tiene gastos” en la que los aposentos valían dos escudos (en otras ocasiones habla de reales de a ocho), y la “fiesta grande”, en la que el precio subía a tres escudos. Las funciones se hacían todos los días, excepto los viernes, y cuando la compañía era llamada a Palacio. Y, lo que representaba una gran novedad, estas funciones se hacían por la noche, pues Lorenzo Martínez entró a ver la comedia a las “seis de la noche”, lo que contravenía de nuevo todas las disposiciones legales establecidas para el teatro público en Madrid durante siglos.

No le faltaban, por tanto, razones a Socueba para protestar por esta competencia desleal. Sin embargo, la razón fundamental por la que recogió durante un año con tanta paciencia estos testimonios era económica: si al ocupar el Coliseo del Buen Retiro los Trufaldines habían llegado a un acuerdo con él, y se le había dejado la parte correspondiente de las entradas (como se ha visto más arriba), está claro que, al abrir su teatro de la calle de Alcalá, los italianos se habían considerado desligados de cualquier compromiso con el arrendador, toda vez que no ocupaban ninguno de los espacios teatrales sobre los que tenía éste derechos adquiridos. Ahora bien, José de Socueba había hecho el arriendo con la expresa condición de que solamente se representarían comedias al público en los corrales de la Cruz y el Príncipe, y que no se permitiría la estancia de otras compañías en la Corte. La intromisión de los italianos venía, por tanto, a romper el monopolio del Ayuntamiento –y del arrendador por delegación- sobre la actividad teatral en Madrid.

Para confirmar estos puntos Socueba pidió nuevos documentos: el 1 de noviembre certificó don José García Remón, Secretario del Ayuntamiento, que entre las condiciones del arriendo de 1699-1703 se encuentra la siguiente: “Que no haya de haber más corrales de comedias ni mudarlos a otra parte, y si hubiere alguno más o se mudaren ha de tocar el aprovechamiento al arrendador” [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. n° 18 b].

Por su parte, el 3 de noviembre Juan de Barbachao, “contador de la renta del aprovechamiento de corrales de comedias de esta Corte”, hizo un informe de los ingresos, gastos y pérdida del arrendador, desde 1° de diciembre de 1702 hasta fin de noviembre de 1703, y desde el 1° de diciembre de 1703 hasta fin de noviembre de 1704. De acuerdo con el informe, los ingresos del arrendador en 1702-1703 fueron de 267.145 reales, y los de 1703-1704 fueron de 256.695. Así, sufría una pérdida de 77.261 reales en el primer año, y de 80.015 en el segundo, total: 157.276 reales. Al día siguiente, 4 de noviembre, Socueba firmó la cuenta, jurando que era “cierta y verdadera”.

Con todos estos documentos en apoyo de su petición, José de Socueba escribió al Juez Protector para pedirle amparo ante la competencia de los italianos. Su petición incluye un análisis minucioso de las circunstancias por las que estaba pasando el teatro en Madrid en aquellos momentos de la Guerra de Sucesión:

Y es así que no sólo se ha reconocido haber padecido este allanamiento los contratiempos expresados, sino que han militado otros muchos más considerables, y para acreditarlos no se necesita más que la común experiencia, y atendiendo al felicísimo viaje que S.M. (que Dios guarde) hizo a la frontera de Portugal, en el cual concurrieron mucho número de personas, y de las que quedaron, por la atención de parentesco, vínculo o dependencia no asistieron a estos regocijos y fiestas, ya que con lo estrecho de los tiempos todos acuden a los precisos gastos, omitiendo los voluntarios, aun el que se halla más desahogado, ya considerando la falta de comercio donde los dependientes de él son los que, cuando los días se los permiten, acuden con más frecuencia, ya a lo que se les ha permitido a la compañía italiana, formando en una casa particular, que es la accesoria a las principales del Marqués de Villamagna, en la Calle de Alcalá, un corral con cajas, cobradores, bancos y aposentos, habiendo personas que pagan por arrendamiento de meses, y siendo todos los que concurren los hombres de más caudal, y aun que muchos italianos muy prácticos en nuestra lengua para hablarla y entenderla, y que acudían con frecuencia en los corrales, y muchos españoles que tanto por la novedad como por haber estado en la Italia han asistido, y aun poniéndolo en la más escrupulosa atención, considerando el gentío de Madrid, aunque no la haya visto más de una vez, y que se considere el menor precio de ocho cuartos por cada una, suma cantidades muy considerables, y ya últimamente no haber concurrido gente a los corrales, obligando a cerrar el uno muchos días por esta causa, de que nace el justo motivo y fundamentos legales que me asisten para proponer estas consideraciones, las cuales me obligan a hacer, como desde luego hago, dejación de este arrendamiento, pagando por valores lo que ha corrido desde el día de la prorrogación... [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. n° 18 d].

Efectivamente, las consecuencias de la guerra debían de empezar a sentirse en Madrid. Si se exceptúa la caída de Gibraltar en poder de los aliados el 6 de agosto de 1704, las operaciones militares habían sido favorables a Felipe V, que, con la ayuda de un ejército francés mandado por el duque de Berwick, había invadido Portugal, obligando a los aliados a una guerra defensiva. Sin embargo, como bien señala Socueva, la salida de gran parte de la nobleza para acompañar al rey en la campaña hizo resentirse a los teatros, que se vieron sin su público más ilustre y más adinerado. En esta situación, la aparición de otra compañía en Madrid debió de resultar definitiva para hundir la economía de los corrales. Una compañía, además, que ofrecía alicientes como un horario de noche, totalmente prohibido



hasta entonces, y la posibilidad de sentarse juntos, en la oscuridad, hombres y mujeres. Es muy probable que los cómicos españoles y el arrendador diesen en principio poca importancia a esta intromisión en sus dominios de la compañía italiana, pensando que unas comedias en italiano no serían capaces de atraer público. Sin embargo, para su sorpresa, los madrileños que permanecían en la Corte, y especialmente “los hombres de más caudal”, debieron de acudir en masa a la calle de Alcalá. La aristocracia, en suma, se volcó en apoyo de la novedad italiana.

En estas circunstancias, José de Socueba suplicó al Juez Protector que se le permitiera dejar el arrendamiento, ya que no se habían cumplido las condiciones establecidas, pero, en caso de que no se atendiera a esta petición, dejaba abierta una puerta a la negociación, como expresó en otro documento de 6 de diciembre de 1704:

Y en caso de no haber lugar esta pretensión, hacerle bueno la pérdida que tiene, y para en adelante mandar que cesen en la representación la compañía italiana, o que se ajusten con el suplicante o abonarle un tercio de su arrendamiento, que es lo que corresponde a un corral que tienen, y asimismo que se empiece en los corrales de comedias a las horas que ha sido uso y costumbre. [BNM. Papeles de Barbieri, 14004 (6); *Fuentes XI*, doc. nº 18 f].

Es más que probable que la verdadera intención de Socueba fuese ésta última: conseguir la prohibición de las representaciones públicas de los Trufaldines o participar en el negocio. Sin embargo, no consiguió ninguna de las dos cosas. Logró el apoyo del Ayuntamiento y del Juez Protector, quienes, a su vez, estaban interesados en que los italianos contribuyesen también a la financiación de los hospitales municipales. Pero no le sirvió de nada. Los Trufaldines, por su parte, no estaban inactivos. El 10 de enero de 1705 enviaron al rey un memorial que no se conserva, pero del que nos queda la noticia de su remisión por parte del marqués de Villafranca al marqués de Rivas [AGP, leg. 667; *Fuentes, XXIX*, doc. 74 a].

Parece evidente que el memorial lo sería de agravios contra los ataques del arrendador. El rey cortó las protestas con una orden terminante. El 19 de febrero mandaba que no se molestara a los Trufaldines, y el 25 de ese mes el duque de Montellano se lo comunicaba al Juez Protector:

S.M. ha resuelto que a la compañía de comediantes italianos se les permita representar privadamente en su casa sin que por los arrendadores de los corrales de la villa se les ponga embarazo en ello con motivo ni pretexto alguno, y así lo participo a V.S. para que a este fin dé V.S. las órdenes convenientes para el puntual cumplimiento de la de S.M. [AVM, 1-76-14; *Fuentes XI*, doc. 24 a].

El pronunciamiento real no admitía réplica. Socueba tuvo que contentarse con la rebaja en el arriendo que, en vista de sus protestas, le había hecho el Ayuntamiento de Madrid en diciembre de 1704 [AMM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. nº 18 i]. Tampoco consiguieron nada los cómicos, que habían solicitado del municipio permiso para empezar sus funciones a la misma hora que los Trufaldines. Éstos, en cambio, lograban carta blanca para actuar sin trabas, validos de la protección real. Era el primer capítulo de la larga serie de conflictos entre los cómicos españoles e italianos que resurgió en los años siguientes.

El conflicto reproducía a nivel municipal lo que estaba ocurriendo en todos los ámbitos de la política española. Ozanam [1998] ha señalado la desconfianza entre el círculo de Felipe V sobre la capacidad y lealtad de las élites españolas, lo que se tradujo en el esfuerzo por traer administradores franceses y de otras posesiones de la corona (flamencos e italianos sobre todo), a los que se consideraba menos ligados a las redes del poder anterior. Todo ello suponía una constante tensión entre los poderes tradicionales y la monarquía que se trasladó también al ámbito municipal. Felipe V confirmó a las élites locales anteriores, pero recortó los poderes de los ayuntamientos, especialmente en el campo hacendístico [González Beltrán, 2002].

Socueba acabó su arrendamiento el 30 de noviembre de 1707 [*Fuentes XIII*: 195]. Los arrendadores siguientes tuvieron que allanarse a la situación de hecho que suponía la presencia de los Trufaldines en Madrid. Miguel Bayón, que ganó el arriendo tras la retirada de Socueba, presentó en principio (el 28 de noviembre de 1707) una postura en donde exigía al Ayuntamiento compensaciones para el caso de que los italianos siguieran representando:

Y con condición que si S.M. (que Dios guarde) fuere servido mandar se mantenga en esta Corte la compañía de los Trufaldines, para representar en el Coliseo o en su casa, de que se sigue tan grave perjuicio a este arrendamiento, se ha de servir V.S.I. tenerlo presente para

hacerme la equidad y baja correspondiente, según V.S.I. hallare que es de justicia, pues no es de mi hecho evitar este menoscabo [AVM, 2-458-10; *Fuentes XIII*, doc. 44d].

Sin embargo, tres meses después, el 29 de febrero de 1708, el mismo Miguel Bayón, ha reconsiderado su postura, y en la que presenta al Ayuntamiento para el periodo 1708-1712 se aviene a cualquier avatar que le pueda venir de los Trufaldines:

Y por lo que toca a si se mantiene la compañía italiana que llaman Trufaldines me aparto de pedir baja por dicha razón, porque siendo del agrado de S.M. (que Dios guarde) es para mí la mayor ganancia [AVM, 2-458-10; *Fuentes XIII*, doc. 44e6].

La presencia de los italianos era ya un hecho consumado. Todos, Ayuntamiento, cómicos y arrendador se tuvieron que plegar a ello.

#### 1.2.2.2.- *Intermezzo* palaciego.

Entre tanto, la Guerra de Sucesión entraba en una fase claramente desfavorable a Felipe V. En el verano y el otoño de 1705 las principales ciudades españolas del Mediterráneo, Barcelona y Valencia, cayeron en manos de las tropas del archiduque y con ellas toda Cataluña y el reino de Valencia. Aragón se rebeló en diciembre de ese año, con lo que toda la parte oriental de la península quedó en manos de los aliados. El intento de Felipe V de tomar Barcelona en abril y mayo de 1706 fracasó y las tropas tuvieron que retirarse después de sufrir grandes pérdidas. Por su parte, los aliados avanzaron desde Portugal y tomaron Plasencia, Ciudad Rodrigo y Salamanca. Ante la amenaza que se cernía sobre la capital, la reina y toda la Corte abandonaron Madrid el 20 de junio de 1706, dirigiéndose a Burgos. El 25 de julio las tropas portuguesas e inglesas, mandadas por Minas y Galway, entraban en Madrid y proclamaban rey a Carlos III. Sin embargo, la tardanza de éste en acudir a Madrid y la desunión táctica de las fuerzas aliadas permitieron que los partidarios de Felipe V pudieran reaccionar y, con la ayuda de refuerzos franceses, el rey volvió a entrar en la capital el 4 de octubre de 1706.

La situación del teatro madrileño en aquel año fue, por tanto, catastrófica. La ciudad se vio convertida en objetivo militar y, si bien no sufrió asedio, la retirada de la Corte y los

continuos trasiegos de partidarios de uno y otro bando, seguidos de la consiguiente represión de los del bando contrario, debieron de hacer imposible que la actividad teatral tuviese la mínima continuidad.

¿Qué hicieron en este tiempo los Trufaldines? No tenemos noticias acerca de si se quedaron en Madrid o siguieron a la reina en su huida de la capital en junio de 1706. Sin embargo, parece lógico que una compañía tan identificada con Felipe V y María Luisa de Saboya, que había recibido continuas muestras de favor de la casa real y que habían llegado a Madrid de la mano del rey, acompañara a la reina en su retirada hacia Burgos.

En todo caso, en octubre de 1706 los Trufaldines estaban de nuevo en Madrid, y se les tenía en cuenta a la hora de reorganizar la vida en la Corte. El 12 de octubre el Corregidor de Madrid, don Francisco Ronquillo, notificaba a la Villa el siguiente acuerdo:

S.M., Dios le guarde, ha venido en conceder licencia a los comediantes españoles e italianos para que representen en esta Corte, de que participo a V.S. para que lo tenga entendido, y que a este fin dé V.S. las órdenes convenientes, previniendo a los farsantes italianos no representen cosa que sea inmodesta ni reparable. Espero que el celo de V.S. haga tenga el debido cumplimiento esta Real orden [AVM, 3-135-12; *Fuentes XI*, doc. 30 e].

El mismo Corregidor Ronquillo notificaba el 19 de octubre esta real orden a los italianos, que aparecen por primera vez citados por sus nombres en los documentos, aunque solamente los varones:

A don Francisco Neri, don Genaro Saqui, don Juan Antonio Basanelo, don Francisco Bartuli, don Domingo Bononcini, todos representantes de la compañía de los italianos en esta Corte, en sus personas les apercibí lo contenido en el referido acuerdo, los cuales, habiéndolo oído y entendido, dijeron estaban prontos a cumplir con lo que por dicho acuerdo se manda [AVM, 3-135-12; *Fuentes XI*, doc. 30 h, iv].

Parece evidente que lo que se les amonestó con especial énfasis a los varones italianos fue “no representasen cosa que sea inmodesta ni reparable”, lo que indica no sólo que los Trufaldines representaban farsas de una procacidad poco corriente en España antes

de ellos sino, sobre todo, que comenzaba a cundir en la Corte un ambiente más favorable hacia los cómicos españoles y más propenso a aceptar las protestas contra los italianos.

Un hecho parece confirmar esta última suposición. El 25 de agosto de 1707 nació el primogénito de Felipe V y María Luisa, Luis, que habría de reinar como Luis I. El nacimiento no sólo era una buena noticia para la causa de Felipe, al asegurar la descendencia, sino que resultaba una auténtica novedad en España, en donde no había nacido un heredero desde la lejana fecha de 1661, en que había nacido Carlos II. Inicialmente se había pensado encargar a los Trufaldines la fiesta teatral conmemorativa del natalicio. El 15 de julio, previendo el inminente parto regio, el marqués de Mejorada ordenaba que se entregasen las llaves del Coliseo a los italianos para ir preparando el festejo:

El Rey manda que por la Junta de Obras y Bosques se dé luego orden al Teniente de Alcaide del Retiro, o a la persona a quien tocara, para que haga entregar al comisario de las fiestas de S.M. las llaves del Coliseo y de los aposentos que han tenido los pintores en la plaza del Juego de Pelota para que se pueda ir trabajando en las disposiciones de la comedia que se ha de hacer en el en celebridad del feliz parto que se espera de la misericordia divina tendrá la Reina, y que ha de representar la farsa italiana; y para que se ejecute así, lo aviso a V.S. de orden de S.M. [A.G.P., Secc. Admin., leg. 11.734-43; *Fuentes XXIX*, doc. 80 a]

En cumplimiento de esa orden, el 20 de julio se les entregaron a los Trufaldines las llaves del Coliseo. Sin embargo, como aclara una nota, finalmente no fueron los italianos los encargados del festejo:

Aunque en conformidad de dicha orden se les entregaron las llaves del Coliseo y sus pertrechos y dieron principio a la disposición del festejo en que hicieron algunos gastos, no llegó a tener efecto a causa de que la Villa de Madrid pidió a S.M. el Coliseo con el mismo motivo, y habiéndosele concedido, se recogieron las llaves para la Villa [AGP, Secc. Admin., Espectáculos, leg. 667; *Fuentes XXIX*, doc. 80 d].

En efecto, el Ayuntamiento de Madrid llevaba preparando los festejos del nacimiento desde mucho tiempo antes, y ya en mayo había decidido que hubiera procesión

del concejo en pleno llevando la imagen de la Virgen de la Concepción, besamanos, luminarias, castillos de fuegos, máscaras, fiestas de toros y cañas. Incluso se preveía que “en los tránsitos de la carrera se hagan diferentes tablados en donde se repartan compañías de comediantes para que estén representando y cantando como se ha practicado en casos de esta calidad”. Sin embargo, a los señores de Madrid, al parecer, no se les había ocurrido organizar un festejo teatral para la ocasión, pero, una vez nacido el infante, el Ayuntamiento, “no pudiendo tolerar que los extranjeros fuesen preferidos en una solemnidad de carácter tan nacional como la que se preparaba” [Barbieri 1878: xxv], solicitó ser el responsable de la fiesta. El 3 de septiembre la Villa de Madrid enviaba un memorial al rey en este sentido:

Señor. V.M. por su Real resolución a proposición de Madrid se sirvió permitirle que en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina nuestra Señora y dichoso logro que la divina piedad ha concedido del nacimiento del Príncipe nuestro Señor (que Dios guarde), pudiese ejecutar todos los festejos que le pareciese, y habiendo discurrido el de una comedia en el Coliseo de Buen Retiro, pareciéndole será del agrado de V.M., que es lo que desea y solicita, representándose a V.M. el día que fuere servido señalar, el siguiente a los Consejos, y después al pueblo para que logre esta diversión, pasa a suplicar a V.M. se sirva conceder licencia a Madrid para su ejecución y mandar expedir las órdenes convenientes a este fin, y a el de que se le franquee el Coliseo, aprestos de teatros y demás adherentes que hubiere en él, y que todo el tiempo que se representare esté únicamente a disposición y cuidado de Madrid el todo de dicho Coliseo, sin intervención de otra persona [...].

V.M. lo verá y se servirá resolver lo que sea de su Real gratitud.

Al pie del documento: «Esta consulta se entregó este día al Sr. don Cosme de Abaunza, para que la pusiese en manos del Sr. don Francisco Ronquillo, Gobernador del Consejo» [AVM., 2-66-14; Greer, López y Davis, doc. N° 2c].

En esta ocasión el rey accedió a la petición de la Villa y, retirándole el encargo a los Trufaldines, ordenó que se les entregaran las llaves del Coliseo a los representantes del Ayuntamiento para que prepararan una comedia española. Así se lo comunicaba el marqués de Mejorada a Miguel de San Juan el 6 de septiembre de 1707:

Para una comedia que se ha de representar a S.M. en el Coliseo el día que se sirviere señalar, el siguiente a los Consejos, y después al pueblo, manda S.M. que por la Junta de Obras y Bosques se ordene a la persona a quien tocare que franquee a Madrid el Coliseo, aprestos de teatros y demás adherentes que hubiere en él, advirtiéndole que todo el tiempo que se representare la referida comedia ha de estar únicamente a disposición y cuidado de Madrid el todo del Coliseo, sin intervención de otra persona alguna, de que aviso a V.S. para que en esta inteligencia se expidan las órdenes convenientes a su ejecución [A.G.P., Secc. Admin., leg. 11.734-45].

Antonio de Zamora fue el encargado de escribir la obra, una zarzuela en tres actos titulada *Todo lo vence el amor*, para lo cual recibió el 9 de septiembre un adelanto del Ayuntamiento. La zarzuela se representó con gran solemnidad en el Coliseo, y en presencia de los reyes, el 17 de noviembre de 1707.

Zamora, con no disimulado orgullo, hace intervenir en la loa a la misma España anunciando el festejo “a la usanza nuestra” y comentando la decisiva intervención del Ayuntamiento madrileño para que se hiciese “a la moda castellana” y lo escribiera “un ingenio de casa”:

<i>España.</i>	Pues de igual felicidad, (concurriendo a celebrarla) sea trompa una comedia.
<i>Todos.</i>	¿Qué título darla tratas?
<i>España.</i>	<i>Todo lo Vence el Amor.</i>
<i>Deseo.</i>	Y quién es, di, quien se encarga de tanto empeño.
<i>España.</i>	¿Quién pudo ser sino la coronada Madrid, que al fin como trono heroico de sus monarcas (de la obligación haciendo cotejo) pone a sus plantas una ofrenda que es por suya

a la moda castellana?  
*Lucina.* ¿Cuya es la pluma que osó  
 volar a esfera tan alta?  
*Logro.* De un criado de Filipo,  
 porque aunque hay otras más sabias,  
 fue razón que en tal obsequio  
 fuese el ingenio de casa.  
*Todos.* Pues a empezar la comedia.  
*Inmortalidad.* Eso ha de ser a la usanza  
 nuestra, pidiendo la venia  
 a los reyes. [v. 257-280]

Los reyes tenían motivo de agradecimiento al pueblo madrileño y a su Ayuntamiento. Durante la ocupación de Madrid por las fuerzas aliadas, solamente parte de la nobleza y del alto clero se habían pasado al bando del archiduque: el pueblo había mantenido una absoluta fidelidad a Felipe V y se había manifestado con desdén y hostilidad ante las autoridades impuestas por los aliados y el ejército anglo-portugués: el marqués de San Felipe llega a decir que una de las causas del agotamiento del ejército aliado fue la eficaz acción de las mujeres públicas, que “iban en cuadrillas por la noche hasta las tiendas e introducían un desorden que llamó al último peligro a infinitos”. La reina María Luisa reconocía la importancia de esta lealtad popular en carta a Madame de Maintenon: “Ha sido obvio en esta ocasión que, después de Dios, es al pueblo a quien debemos la Corona. ¡Sólo contábamos con ellos, pero gracias a Dios ellos contaban por todo!” [Kamen, 2000: 76].

La fiesta de 1707 debió de sentar precedente. A partir de esa fecha se suceden en el Coliseo del Buen Retiro los grandes festejos de comedias españolas con música: en 1708 *Ícaro y Dédalo*, de Melchor Fernández de León, y *Decio y Heraclea*, del conde de las Torres; en 1709 *Con música y por amor*, de Antonio de Zamora.

Este renovado interés por la zarzuela de tradición calderoniana no significa, sin embargo, que se olvidara a los Trufaldines. El mismo año de 1707 se les había concedido de nuevo el Coliseo del Buen Retiro para que hicieran representaciones al pueblo y se habían renovado las disposiciones para que no pagaran el canon correspondiente a los Hospitales ni al arrendador de los corrales. Volvían así a su situación de privilegio. El 11 de



mayo de ese año de 1707 el Condestable escribía al rey para informarle de sus gestiones a ese respecto:

Señor. Cumpliendo con la orden que V.M. se sirvió darme he conferido con el autor de la compañía de la farsa italiana sobre la forma de representar en el Coliseo de Buen Retiro, y aunque este sujeto me ha expresado que el principal interés de todos es el servir a V.M., para poderlo hacer con algún alivio y que no se altere la planta de la Casa de V.M. y se ejecute lo que en algunas ocasiones se ha practicado, que es dar a las compañías el útil de las entradas y patios en que han tenido interés los Hospitales y el arrendador de las comedias españolas, sobre que esta compañía de italianos tuvo controversia en la ocasión antecedente que representó en el Coliseo y con el Conserje y Tenedor de materiales del sitio de Buen Retiro, para obviar estos inconvenientes, suplica a V.M. se sirva de declarar que ni los Hospitales, arrendador ni demás interesados tengan derecho a pedir ningún útil de lo que produjeran las entradas y patio, respecto de que en los aposentos no le han de tener los comediantes por ser los más de repartimiento. Y dignándose V.M. de condescender a su instancia tengo por preciso se sirva V.M. de expedir orden al Gobernador del Consejo para que la dé a la persona que corre con la cobranza de lo que toca a los Hospitales no pidan maravedís algunos a esta farsa el tiempo que representare en el Coliseo, y la misma al arrendador de las comedias, que por lo que mira al Conserje y Tenedor de materiales, se la daré yo para que no soliciten ningún interés de ellos.

Para obviar las disensiones que pueden ocurrir en las entradas a estas fiestas, así de militares como de cortesanos y plebeyos, tentando algunos entrar sin pagar, y otros accidentes que suelen sobrevenir, que en lo antecedente los atajaba el Alcalde de Casa y Corte que de orden de Mayordomo mayor estaba a la puerta por súbditos todos los de las guardias, pero hoy que tienen diferentes jefes, tengo por del servicio de V.M. se sirva dar orden al Capitán de la Guarda de Corps ponga en la puerta un oficial que no permita entre ningún guarda sin pagar, y al Coronel de las Guardas de Infantería, y igual al Capitán de la de Alabarderos y Comisario General de la Infantería y Caballería de España, por tener distintos súbditos que no obedecerán sino a los subalternos de sus superiores, y en su consecuencia daré yo orden al Alcalde de Casa y Corte y ministros por lo que mira a cortesanos y plebeyos para que no se defraude nada a los comediantes, que son las providencias que tengo por convenientes se digne V.M. dar, sobre que mandara lo que fuere mas de su Real servicio [A.G.P., Secc. Admin., Espectáculos, leg. 667; *Fuentes XXIX*, doc. 78].

Al dorso de este documento escribió el rey “Como os parece en todo y así lo he mandado”.

Resulta importante este documento para comprobar el éxito que tenían en 1707 las representaciones de la farsa italiana. El detalle con que se declara que acuden “cortesanos, plebeyos y militares” y, dentro de estos últimos, los Guardias de Corps, los Alabarderos, la Infantería y Caballería de España, nos da una vívida imagen de la atracción que ejercían las funciones de los Trufaldines a gentes de todo tipo y nación y de los alborotos que se producían en las puertas al intentar entrar sin pagar. La providencia de poner un oficial de los distintos cuerpos a la entrada resulta muy significativa de hasta qué punto se trataba de un público internacional, ya que en aquellos años de guerra el ejército de Felipe V estaba compuesto por gentes de varias nacionalidades, y muy especialmente franceses. La Guardia de Corps, por ejemplo, estaba constituida por tres compañías, la italiana, la flamenca o valona y la española. Todo ello es señal de que los Trufaldines no tenían un público exclusivamente italiano e indicio de cuál era el tipo de obra que representaban, que de ninguna manera debía de consistir en comedias “de texto”, sino en comedias donde el gesto y la acrobacia tenían un papel relevante.

Las representaciones en el Buen Retiro se mantuvieron durante 1708, y al parecer con bastante asiduidad. El 14 de mayo el Condestable del Retiro comunicaba a Antonio Mayers la distribución del público en plantas y aposentos para las representaciones de la compañía italiana:

*Suelo 1º:* 1º. Sr. Protector de los Hospitales; 2º. Sr. Capitán de Guardias; 3º. Sr. Sumiller de Corps; 4º. [En blanco]; 5º. Sr. Gobernador del Consejo de Castilla; 6º. Villa de Madrid; 7º. Sr. Presidente de Aragón, Conde de Aguilar<sup>11</sup>; 8º. Sr. Embajador de Francia.

»*Suelo 2º:* 1º. y 2. [En blanco]; 3º. Familia de mi Señora la Camarera mayor; 4º. Sr. Secretario del Despacho universal; 5º. Sr. Secretario del Despacho universal de la Guerra; 6º., 7º. y 8º. [En blanco].

»*Suelo 3º:* 1º. y 2º. [En blanco]; 3º. Oficiales jurados del Retiro; 4º. Oficiales principales del Retiro; 5º., 6º., 7º. y 8º. [En blanco].

»*Alojero:* 1., 2. y 3º. [En blanco].

---

<sup>11</sup> Boleta: «Conde de Aguilar, Marqués de Frigiliana.»

»*Cazuela de mujeres*: [En blanco].

»Media luna de SS.MM.

*Media luneta alta*: Para la familia de mujeres de Palacio a orden de mi Señora la Camarera mayor.

»En esta conformidad se ha de observar el repartimiento y planta de balcones del Coliseo de Buen Retiro y entregarás los demás de mi orden a los comediantes italianos, así los que sobran de la planta como los que me tocan en ella, que son los tres alojeros y el número 4º de suelo primero para que se aprovechen de ellos [AGP, leg. 667; Greer, López y Davis, doc. 14 a].

Varias boletas de esta misma fecha indican que estaban previstas las representaciones de la farsa italiana “mientras SS.MM. (que Dios guarde) estén en el Retiro” [AGP, leg. 667; *Fuentes XXX*, doc. 14 a]. No hay noticias de cuántos días estuvieron representando en esta ocasión. Pero tres meses después estuvieron en el Retiro al menos seis días, de acuerdo con un precioso documento contable que permite hacerse idea de las condiciones de producción en que se movían los Trufaldines y, a través de ellas, imaginar el tipo de espectáculo que representaban. Se trata de la cuenta de gastos que hizo la compañía italiana durante seis días del mes de agosto de 1708. Al estar a cargo de un funcionario francés, Monsieur de Rée, la cuenta está escrita en esta lengua:

Les frais que les commediens italiens ont eu chaque jour qu'ils ont joué la comédie dans le Theatre du Retiro par ordre de leurs Majesté:

	f.
Pour quatre messes par jour selon la coutume des commediens italiens	8–8
Pour deux menuisiers qui songeoient des decorations du theatre... ..	12–12
Au portier... ..	10–0
Au portier de la caçuela... ..	4–2
Á celuy qui a le soin des loges... ..	10–0
Á trois musiciens... ..	24–0
L'illumination du theatre de 146 chandelles de suif et 84 lampes... ..	129–0
Á trois hommes qui avoient soin d'illumination... ..	112–0
Á cinq valets qui seruent sur le theatre... ..	10–1

Au garçon qui met les affiches... ..	3-3
À l'imprimeur pour les affiches... ..	1-1
A un homme qui cherche les hardes pour la comédie... ..	3-3
Etant la somme de chaque jour... ..	129-9
Le tout de six soirs monte a... ..	999-6
Les comédiens ont tiré des loges et du parterre, en tout... ..	313-6
Ils doivent pour achever de paier les frais... ..	464-0

Ces sont 14 pistoles et demye» [AGP, leg. 667; Greer, López y Davis, doc. 14 c].

Al pie del documento se encuentra el recibí firmado por Francesco Neri: “Io sottoscritto ho riceuto da Monsiur de la Ree doppie 14½ per resto deste qui se fatte nelle comedie del Retiro al seruizio di S.M. (che Dio guardi). In fede dicte. Ada 12 agosto 1708.—Io Francesco Neri detto *Florindo*”.

Un documento adjunto, sin fecha, pero que debe de corresponder a las mismas fechas, se refiere a los músicos que “asisten a las comedias que hacen en Palacio los Trufaldines”. El documento cita a siete músicos, pero, como hemos visto, debían de turnarse, pues sólo se necesitaban tres de ellos cada noche.

De estos documentos se deduce que la comedia representada durante seis días en agosto no era una ópera ni siquiera una comedia mitológica como *Il pomo d'oro*. Un gasto muy pequeño en decoraciones, para las que bastaron dos carpinteros, un uso muy modesto de la música, con tres músicos cada noche, y un gasto considerable en cera y en pago a iluminadores nos indican que fueron representaciones nocturnas, animadas por un violón y dos violines, y una decoración simplísima que no debía de necesitar mutaciones. Estaríamos, por tanto, ante lo que ellos mismos llamaban “una comedia sin gastos” cuando estaban en la calle de Alcalá. Frente a las costosísimas comedias con música que representaban las compañías españolas en esos mismos años, la de los italianos no pasaba de un divertimento barato.

Lo que parece fuera de duda es el éxito que tenían los Trufaldines en su nueva etapa madrileña. Seguramente fue esto lo que los llevó a embarcarse en una nueva aventura: construir un teatro para hacer representaciones públicas.

### 1.2.2.3.- El teatro de los Caños del Peral.

La situación política y militar parecía apropiada para emprender esta nueva singladura. Tras la ocupación de Madrid, las tropas borbónicas habían seguido avanzando hacia el este y el 25 de abril de 1707 el duque de Berwick conseguía la decisiva victoria de Almansa, merced a la cual se abría la puerta del reino de Valencia, que cayó en manos de Felipe V en poco tiempo. Al Archiduque le quedaba solamente Cataluña y su posición quedaba netamente debilitada. La contienda en la Península parecía ganada para la causa borbónica y el fantasma de la guerra se alejaba de Madrid.

En estas circunstancias favorables a la actividad festiva los Trufaldines deciden construir un teatro. “Se conoce –dice Cotarelo- que los italianos no podían vivir sin un teatro popular en el corazón del pueblo, y buscando sitio para levantarlo sin que los arrendadores ni la Villa les pusieran continuos obstáculos, se dirigieron a esta misma pidiéndole en arrendamiento temporal unos lavaderos que tenía en el punto llamado de los Caños del Peral” [Cotarelo, 1917: 34].

No está claro por qué no volvieron a su antiguo corral de la calle de Alcalá. Cotarelo supone que tuvieron que cerrarlo antes de 1707, sin dar más precisiones y basado sólo en el hecho de que en ese año volvían a representar en el Retiro. Sin embargo, resulta difícil de entender que, con todos los problemas que tenían con la Villa, dejaran la protección de los nobles y se arriesgasen a emprender una negociación con el Ayuntamiento con el que habían tenido tantos roces.

Creo más bien que en la decisión influyeron razones técnicas. Muy probablemente el corral de la calle de Alcalá se había quedado pequeño para las necesidades y aspiraciones de los Trufaldines. El patio de una casa, por grande que fuese, no podía competir con un local público que, según la tasación que se hizo en 1665, comprendía “7500 pies de sitio cercado y otro pedazo de 2750 pies que estaba fuera de la cerca” [Cotarelo, 1917: 36]. A esto hay que añadir el que el corral de la calle de Alcalá estaba muy lejos del centro de Madrid (todavía en el siglo XIX se consideraba que el teatro de la Princesa, actual María Guerrero, estaba demasiado alejado del centro). El lavadero de los Caños, situado en el entorno del Alcázar, estaba relativamente más cerca de la población y no se alejaba del centro de poder que era el Palacio.

Sea como sea, en julio de 1708 la compañía italiana se dirige al Ayuntamiento de Madrid para que le sea cedido el arrendamiento del lavadero de los Caños del Peral “a efecto de fabricar un teatro de representar para el bien público” [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 a]. La Villa se mostró dispuesta a conceder esta petición, pero el lavadero estaba, no ya arrendado, sino subarrendado, y el subarrendador había cedido el usufructo de tal subarriendo a una mujer llamada Catalina de Aramburen. Los Trufaldines lograron solventar estos problemas mediante un acuerdo privado con ésta última el día 2 de agosto de 1708.

Solucionado el problema del arriendo, el Ayuntamiento accedió a las peticiones de los italianos, con la condición de que, una vez finalizado el plazo de seis años y dos meses en que se establecía el acuerdo, quedasen el lavadero y pilas en la forma en que estaban en aquel momento. Francesco Bartoli firmó el acuerdo el 8 de agosto [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 f]. El mismo día Bartoli pagó al Mayordomo de propios de Madrid, don Eugenio de Sabugal y Cepeda, mil ciento treinta reales por el medio año del arriendo del lavadero [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 g], y el 4 de septiembre firmó una carta de obligación por la cantidad de dos mil doscientos reales al año para los siguientes hasta la finalización del arriendo [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 i].

Para realizar todas estas gestiones Bartoli obtuvo una carta de poder a su favor de todos sus compañeros. Este poder, fechado el 22 de agosto, está firmado por “Giustina Francesca Bononcini, Francesco Neri, Vicenza Maria Gardellini Neri, Dominico Bononcini, Giovanni Antonio Basanelo, Andres Moreli, Gennaro Sachi.” [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 h]. El documento da cuenta de los cambios sufridos en los cinco años precedentes. Faltan Francesco Servili y su mujer Isabella, lo que parece indicar que ya no forman parte de la compañía y han vuelto a Italia, suposición que apoya el hecho de que los Trufaldines, frente a lo que habían hecho en 1703, den poder a Francesco Bartoli para que actúe en su nombre como *capocomico*. Por otra parte, Vicenza Richiari ha sido sustituida por Vicenza Maria Gardellini Neri, esposa de Francesco Neri. Así, los Trufaldines se habían quedado reducidos a ocho personas, lo que seguía siendo un número aceptable para una compañía de *commedia dell'arte*.

Éstos, pues, son los comediantes que se establecen en el antiguo lavadero y comienzan a acondicionarlo para convertirlo en un teatro. Éste estaba dispuesto a finales de

1708: en enero de 1709 el Ayuntamiento de Madrid estudiaba el siguiente memorial de los Trufaldines:

Ilmo. Señor: La compañía de representantes italianos de S.M. (que Dios guarde) está a los pies de V.S. y dice cómo en su nuevo Coliseo de los Caños del Peral tiene prevenido un aposento para la Real Villa de Madrid, y así suplica a V.S. con el debido rendimiento para que se sirva de participar con el Ayuntamiento esta ofrenda respetuosa que hace la misma compañía en cumplimiento de su debida atención y con la esperanza de lograr el aumento de mayores obligaciones si es (como no deja de esperarla por la benigna interposición de V.S.) que esta Villa quiera servirse de condecorar con su Real presencia los trabajos de los más humildes criados que puedan tener la dicha de conseguir favores de su benignidad sin merecimiento alguno, como espera de su gran patrocinio [AVM, 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 61 a]

La Villa aceptó la amable invitación de los italianos, pues, “teniendo Madrid la obligación que tiene constituida por la escritura de arrendamiento que otorgaron de las casas y pilas de los Caños del Peral pertenecientes a los propios de Madrid, en que se ha labrado nuevo Coliseo y para su ejecución pedido licencia y permiso de este Ayuntamiento por el tiempo de dicho arrendamiento, se acordó que Madrid concorra en la misma conformidad que lo ejecuta en los dos Corrales de la Cruz y Príncipe de esta villa” [*Fuentes XI*, doc. 61 b].

El teatro había supuesto el desembolso de cantidades importantes, y al parecer casi todas las había aportado Francesco Neri. El 17 de marzo de 1709, pensando en la temporada teatral inmediata, toda la compañía declaraba que tenía con Neri una deuda de “355 doblones”:

Ante mí el escribano y testigos parecieron Juan Antonio Basanelo, Andres Moreli, Domingo Bononcini y Justina Bononcini, su mujer, Francisco Neri y Vicenta María Gardelini, su mujer, Gennaro Sachi y Francisco Bartholi, todos representantes de la compañía italiana y residentes al presente en esta Corte, a quienes doy fe conozco, y habiendo precedido entre los dichos Domingo Bononcini y Justina Bononcini, su mujer, Francisco Neri y Vicenta María Gardelini, su mujer, y cada uno de ellos la licencia de marido a mujer en derecho necesaria, que fue pedida, concedida y aceptada, de que yo el

escribano doy fe, y unánimes y conformes, dijeron que para la fábrica del teatro que por cuenta de la dicha compañía se ha fabricado para representación de las comedias italianas en unas casas que esta Villa tiene en ella donde llaman los Caños del Peral, y para los materiales y jornales necesarios se han gastado diferentes cantidades, y para los dichos gastos ha suplido el dicho Francisco Neri con su crédito y caudal propio 355 doblones de a dos escudos de oro cada uno y 15 reales de plata antigua, de que ha dado cuenta distinta, cierta, real y verdadera a la dicha compañía, a toda satisfacción de los otorgantes y de cada uno de ellos, los cuales se deben satisfacer enteramente, y porque la dicha compañía no se halla con medios proporcionados para pagar y satisfacer luego en contado la dicha cantidad se han convenido y ajustado de asignarle y consignarle los caudales y efectos que adelante irán declarados, cediéndolos a su favor para hacerse entero y cumplido pago de la cantidad referida, concurriendo el susodicho también por su parte y la de la dicha Vicenta María Gardelini, su mujer, con la que de todo ello les toca y pertenece y tocara y perteneciere, en cuya conformidad todos los dichos otorgantes otorgan que dan todo su poder cumplido y cesión irrevocable, asignación y consignación en forma y tan bastante como de derecho se requiere y es necesario al dicho Francesco Neri y a quien su poder y derecho hubiere para que en nombre de la dicha su compañía, y para sí mismo como en su fecho y caso propio, pida, reciba y cobre judicial y extrajudicialmente todas las cantidades de dineros debidas y que se debieren a la dicha compañía italiana, así procedida de los aposentos de primero, segundo y tercero orden del dicho teatro en el tiempo de las Carnestolendas próximas pasadas de este presente año como lo que procediere y se debiere en delante de todas las representaciones de las comedias que se harán en dicho teatro hasta el día último de las Carnestolendas del año que viene de 1710, exceptuando las fiestas reales, para las cuales se deban pagar primeramente todos los gastos de pintura y máquinas y los demás que ocurrieren, y luego que haya conseguido la cobranza de los arrendamientos de los dichos aposentos de primero, segundo y tercero orden de las comedias que se han representado y se representarán hasta el día último de las Carnestolendas del dicho año de 1710, exceptuando las dichas fiestas reales y gastos como arriba queda dicho, pida, reciba y cobre asimismo en las mismas fiestas el arrendamiento de dichos aposentos de primero, segundo y tercero orden, para cuyas cobranzas, y dar y otorgar cualesquier recibos y cartas de pago, finiquitos, cesiones y gastos, y los demás recados necesarios, con renunciación de leyes, o fe de entrega, parecer en juicio y hacer todos los pedimientos, requerimientos, protestas y demás autos y diligencias judiciales y extrajudiciales que convengan poner [...]



Y todos los otorgaron así, y lo firmaron, siendo testigos Francisco Pallín, Antonio Serrabona y Ambrosio Sánchez Román, residentes en esta Corte.- Yo, Juan Antonio Bassanelo.- Francesco Neri, mano propia.- Yo Genaro Saqui.- Andrea Morelli.- Domingo Bononcini.- Yo Vincenza Neri.- Yo Francesco Bartoli.- Yo Giustina Francesca Bononcini” [AVM, 3-134-32; *Fuentes XI*, doc. 64 a].

A este documento acompaña una declaración del mismo Francesco Neri dando cuenta de la deuda y reconociendo a su vez las que tiene con Francesco Bartoli y “Joan Luigi Oste”, de la Plazuela de la Encarnación.

Yo, Francesco Neri, dichiaro che per quanto in questo giorno la compagnia dei comici ytaliani han stipulato vna escriptura in atti di don Giovanni Andrea del Castiglio, escribano di S.M., per la quale mi hanno assegnato e consegnato il pagmenti di 355 doppie da due scudi d’oro l’una, e 15 reali di plata vecchia, que si sono sborsati per parte delle spete [sic, ¿por “spese”?] chi si son fatte per la fabrica del teatro per la rapresentatione della comedia ytaliana in questa Corte nel sitio che chiamano *los Caños del Peral*, questo cretido procede di spete che li son suplite per mea mano alla detta fabrica, per tanto dichiaro che delle sudette 355 doppie se me aspetano al Sr. Francesco Bartoli doppie 73 e dal Joan Luigi Oste, ne la Piazzuola dell’Incarnacione, doppie 100 con suo ynterese, che ancora non e concluso, i qual i restano a mi carico di pagarli proporcionatamente, riscuotendo et in fede sotoscrisi il presente foglio.- FRANCESCO NERY [AVM, 3-134-32; *Fuentes XI*, doc. 64 b]

Muy probablemente las deudas no llegaron a pagarse nunca, porque Neri tuvo que hacer una copia certificada de estos documentos el 20 de marzo de 1714, cuando la compañía, por las razones que veremos, se había deshecho. Pero en aquellos primeros meses de 1709 el porvenir les debía parecer a los Trufaldines despejado y próspero: dueños de un teatro propio, con el beneplácito del Ayuntamiento y la protección de la Corona, queridos por el público de Madrid y con la perspectiva de perpetuarse en la capital del reino.

En el mismo momento en que se ponía en marcha el Teatro de los Caños del Peral se producía un suceso singular que tenía mucho que ver con el éxito popular de los Trufaldines y que estaba, quizás sin saberlo sus protagonistas, preñado de consecuencias.

La compañía de José Garcés estrenaba el 22 de enero de 1709 en el Corral de la Cruz una comedia de Antonio de Zamora, el dramaturgo español que había conseguido romper el monopolio italiano en la Corte, llamada *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*, que el mismo autor apostilló como “trova de la que ejecuta la tropa italiana”. La obra tuvo un éxito considerable, se mantuvo veinte días en cartel y repitió en Carnestolendas el año siguiente de 1710. Zamora había conseguido la que iba a ser una de sus comedias más comerciales. Pero, y eso es lo más importante, había encontrado la fórmula para competir con los italianos: ya que los cómicos españoles no podían expulsar a los Trufaldines, se unían a ellos. A partir de ese estreno, los italianos se van a convertir en personajes del teatro español y éste se va a inspirar en ellos para superar la terrible crisis en que su venida lo había sumido.

### 1.2.3.- Problemas. Muerte de Sachi y Bartoli.

A pesar de las felices expectativas del año 1709, nada sucedió de acuerdo con ellas. El invierno de 1708 fue especialmente frío en España, y le siguió una primavera muy lluviosa. A consecuencia de las heladas y la lluvia se perdieron las cosechas en gran parte de España. El hambre, que duraría hasta 1710, se adueñó del reino, que seguía en guerra, con ejércitos que ocupaban amplias zonas del territorio y robaban el poco grano que les quedaba a los campesinos [Kamen, 2000].

La guerra, por otra parte, entró en una fase claramente desfavorable a los intereses borbónicos. Si bien en la Península las tropas de Felipe V lograban todavía algún éxito, en Europa los aliados conseguían acorralar al ejército francés e infligirle derrota tras derrota. El 11 de julio de 1708 Marlborough y Eugenio de Saboya obtenían la victoria en Oudenaarde, que les permitió tomar en diciembre la poderosa fortaleza de Lille: con ella quedaba abierto el camino para la invasión de Francia. El 11 de septiembre de 1709 los intentos franceses de recuperar el territorio perdido se estrellaban en la sangrienta batalla de Malplaquet, donde sus ejércitos quedaron derrotados por las fuerzas de Marlborough, Eugenio de Saboya y Nassau. Luis XIV, urgido por el peligro en su propio terreno y amenazado por la bancarrota, retiró las tropas francesas de España, dejando a su nieto a merced de las poderosas fuerzas aliadas.

Felipe V, a pesar de estos reveses, decidió tomar la iniciativa y ponerse al frente de sus tropas, ya exclusivamente españolas. El 2 de septiembre de 1709 salía de Madrid para incorporarse al ejército. En los años siguientes volvería muy poco a la capital, en donde dejó a su activa esposa María Luisa al frente de la Corte. Las operaciones militares, además, fueron desfavorables para los Borbones. En la primavera de 1710 el ejército de Felipe V atacó Aragón para forzar la invasión de Cataluña y puso sitio a Lérida. Después de dos meses, Felipe fue derrotado en Almenara por las fuerzas de Stanhope y Stahremberg, a los que acompañaba el archiduque Carlos. Batiéndose en retirada, el rey llegó a Zaragoza, donde fue vencido de nuevo el 20 de agosto. Destrozado el ejército de Felipe, los aliados tenían franco el camino a Madrid. De nuevo la Corte abandonó la capital: la familia real salió el 9 de septiembre en dirección a Valladolid. Con ellos salieron multitud de madrileños, de manera que, al tomar posesión de su capital el archiduque el día 28, se encontró un desierto, con una población hostil y una nobleza que en su mayor parte le volvió la espalda.

La caída de Madrid y el fracaso de las conversaciones de paz convencieron a Luis XIV de su error y volvió a enviar tropas a Felipe bajo el mando del duque de Vêndome. Ante el peligro que suponía la intervención francesa, el archiduque abandonó Madrid para dirigirse a Barcelona, seguido por las tropas anglo-austriacas, que se retiraban por separado. Esta circunstancia favoreció la doble victoria de Brihuega y Villaviciosa, en donde Vêndome venció primero a Stanhope y luego a Stahremberg el 8 y el 10 de diciembre de 1710. Felipe V, que había entrado en Madrid el 3 de diciembre, siendo recibido de manera apoteósica por el pueblo madrileño, se asentó firmemente en el trono. Aunque estuvo de nuevo en varias ocasiones en campaña, su Corte ya no volvió a salir de la capital.

Todo este maremagnum, sin embargo, había afectado de forma irreversible a los Trufaldines. Quizás se mantuvieran con cierto éxito en el teatro de los Caños durante la temporada de 1709-1710, siempre con los problemas de un país sumido en la escasez y con el rey casi permanentemente en campaña. Pero la siguiente temporada debió de ser catastrófica: con toda seguridad abandonaron Madrid con la Corte en septiembre y a la vuelta en diciembre debieron de encontrarse con nuevos problemas. Resulta difícil saber si pudieron poner de nuevo en funcionamiento el teatro de los Caños o si llegaron a representar en Palacio. Lo que es seguro es que en 1711 la compañía se había deshecho.

El 14 de julio de este año “Domingo Bononcini y Giustina Francisca Pagheti Bononcini, su mujer, representantes que hemos sido de la compañía italiana en esta Corte”, firman una carta de poder a favor de “don Juan Bautista Spinelli, residente asimismo en esta Corte y hombre de negocios en ella” [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 78]. Ese “representantes que hemos sido de la compañía italiana” expresa con claridad que ya no estaban en ella. Podría tratarse de un abandono del matrimonio Bononcini para ser sustituidos por otros, pero no es así. Otros habían abandonado la compañía por motivos más graves.

En noviembre de 1711 caía enfermo Genaro Sacchi, que había hecho famoso el personaje de *Coviello* en Madrid. El día 27, “don Genaro Saque, residente en esta Corte, natural de la ciudad de Malta, hijo legítimo de don Matías de Saque y de doña María Parrino, sus padres difuntos”, estando enfermo, y según cree, a punto de morir, hace una declaración de pobre y nombra al actor “Pablo Antonio Forreise, alias Francisco Neri, residente en esta Corte y representante en el Real Coliseo de S.M.” para que disponga de sus bienes [AVM, 3-134-33; *Fuentes XI*, doc. 79 a].

No llegó a recuperarse de la enfermedad. Murió en los primeros meses de 1712, pues el 30 de marzo firmó ante el escribano Juan Álvarez del Valle una memoria de acreedores, dejando a Francesco Neri y a Juan Antonio Bassanelo, “compañero y amigo mío”, como albaceas. Entre sus deudas incluye las siguientes partidas:

Debo a doña María Pissini la cantidad que consta por una escritura pública que tiene en su mano, en donde la misma doña María queda asegurada de su crédito sobre la porción que tengo de derecho en el Corral de los Caños del Peral, cuando el mismo corral se vendiere, y en caso de que el valor de dicha porción no alcanzase para su entera satisfacción, pueda dicha doña María hacerse paga sobre cualquier cobranza que se hiciese por mi cuenta del referido alcance que tengo con S.M....

Debo a la viuda de Monsieur Dutillot 11 doblones, de cuya suma se ha de desquitar todos los billetes de entradas de comedias que se hallaren a deuda mía en los libros de las cuentas de la compañía, y además de estos otros 12, que yo entregué juntos al [que] fue don Nicolás Dutillot, esposo de la referida señora, habiéndonos ajustado de esta manera con el referido difunto (que Dios haya) para defalco de los dichos 11 doblones, como dicha señora viuda ya sabe.

Y si acaso la justicia y benigna piedad del Rey nuestro Señor (que Dios guarde) se sirviesen mandar que de mi alcance fuese librada mayor suma de las deudas que yo tengo, en tal caso la cantidad que sobrase dejo por legado y a cargo del antedicho don Francisco Neri, repito que la misma cantidad que sobrase, quede luego remitida a doña Magdalena Saqui, mi mujer, quien se halla en Italia; y en caso que dicha doña Magdalena Saqui, mi mujer, hubiese fallecido, dejo también por legado que dicha cantidad quede remitida a don Luis Antonio Mescoli, sacerdote en la ciudad de Bolonia, a fin que dicho sacerdote, como hombre docto y muy ejemplar siervo de Dios, disponga de dicha cantidad, según le pareciese mejor, para salud y descanso de mi alma.[...] Lo firmé en Madrid, a 30 días del mes de marzo, año de 1712, Genaro Saqui [AVM, 3-134-33; *Fuentes XI*, doc. 79 b].

La muerte de Gennaro Sacchi probablemente no fue el motivo de la disolución de los Trufaldines, pero debió de ser un golpe durísimo para los que aún tuviesen esperanzas de rehacer la compañía. Y no sería el último.

Francesco Bartoli murió en fecha desconocida. Debió de hacerlo poco después de Sacchi y, en todo caso, antes de 1714. El 23 de marzo de este año, cuando Francesco Neri trata de liquidar el patrimonio de la compañía, Francisca Ziurre le firmó un poder declarándose viuda:

Sébase por esta pública escritura cómo nos Juan Antonio Basanelo y Feliciano Ziurre, viuda de Francisco Bartoli y su heredera, en cuya herencia sucedí por muerte de Felipe Bonifacio Bartoli, mi hijo legítimo y de dicho Francisco Bartoli, mi marido, representantes que hemos sido de la compañía italiana en esta Corte y residentes en ella, otorgamos y cada uno de por sí damos todo nuestro poder cumplido tan bastante como de derecho se requiere y es necesario a Francisco Neri, asimismo representante que ha sido de dicha compañía [...] [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 95 d]

Bartoli ya no debía de ejercer de *capocomico*, si es que lo había sido alguna vez (solamente lo vemos actuar en nombre de la compañía al pagar el subarriendo de los Caños del Peral a Catalina de Aramburen), pero su máscara de *Truffaldino* se había hecho, como Genaro Sacchi y su personaje de *Coviello*, inmensamente popular entre el público madrileño. Tras el fallecimiento de éste, la compañía de los Trufaldines quedó a su vez herida de muerte: desaparecidos sus dos cómicos más populares, dispersos el resto, de sus

breves días de gloria sólo quedaba un teatro abandonado por el que aún debían pagar alquiler al Ayuntamiento. Durante los años siguientes Francesco Neri se esforzó en salvar los restos del naufragio.

#### 1.2.4.- Abandono de los Caños del Peral.

En una fecha no determinada, pero con toda probabilidad en marzo de 1713 (Neri se había procurado el 23 de ese mes copias de los poderes que le habían dado sus compañeros en años anteriores [*Fuentes XI*, doc. 95 c y d]), Francesco Neri presentó una súplica al Ayuntamiento pidiendo la cancelación del arriendo de los Caños del Peral y el remate de todo lo que habían dejado en el teatro, “pues por haberse desbaratado la compañía, como es notorio, ha dos años que no representan”:

Señor: Francisco Neri, por si propio, en nombre de los demás compañeros existentes en esta Corte y con poder de los individuos que han muerto, todos los cuales componían la compañía italiana, puesto a los pies de Madrid, dice que por dicha compañía y con consentimiento de V.S.I. fabricó a su costa un suntuoso teatro como le consta a Madrid, habiendo precedido obligación que hicieron todos los de la compañía de pagar los 2.260 reales de vellón cada año, que era lo mismo en que estaba arrendado este propio cuando lograron el traspaso de dicho arrendamiento que hoy está corriendo sin que a la compañía se le siga utilidad alguna, pues por haberse desbaratado la compañía, como es notorio, ha dos años que no representan, no pudiendo por esta razón cumplir con el arrendamiento referido, y respecto de que éste no cumple hasta 27 de septiembre de 1714, en que no pueden continuar, pues no habiendo podido componer su compañía les es preciso volverse a Italia, se vale el suplicante de la protección y grandeza de Madrid para que, atendiendo a lo referido, se les dé por libre de dicho arrendamiento, y asimismo haga reconocer y tasar el referido teatro y demás cosas concernientes a él, pues siendo del agrado de Madrid valerse de ellas para la representación de sus comedias u otro cualquiera efecto admitirán gustosos así el suplicante como sus compañeros cualquier razonable ajuste, pues siendo dictado de la grandeza y justificación de V.S. no podrá menos de no ser justificadísimo, por tanto a V.S. suplica se sirva favorecer al suplicante en la pretensión referida, pues no tiene otro medio ni él ni sus compañeros, así para cumplir la obligación que tienen hechas como para pagar las muchas deudas que para mantenerse tienen contraídas, como para volverse a sus casas,

cuyas mercedes espera conseguir de la grandeza de V.S.- (Rúbrica) [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 a].

La fecha de 1713 viene confirmada por otro documento muy posterior: en 1735 el Procurador general de Madrid eleva un informe al Gobernador del Consejo de Castilla sobre el aprovechamiento de “las casas de los Caños del Peral”. En él se lee:

Ilmo. Señor: Don Juan de Bilbao y Agüero, caballero del Orden de Santiago, Procurador general de Madrid, expone a su alta y superior justificación que la casa y sitio que llaman de los Caños del Peral es uno de sus propios, y como tal le tuvo arrendado hasta que en el año pasado de 1708 la compañía de farsantes italianos acudió a Madrid pidiendo sitio para fabricar teatro de sus representaciones en beneficio de público, ofreciendo pagar lo mismo que la persona que le tenía arrendado, a cuya súplica se condescendió, y otorgaron escritura hasta que en el año pasado de 1713 ocurrieron representando haberse desbaratado su compañía, serles preciso volver a Italia [AVM, 3-476-5; *Fuentes XII*, doc. 148 b]

En cuanto a la solicitud de Francesco Neri, dirigida seguramente al Juez Protector de Comedias, corrobora cuanto hemos venido analizando acerca de la disolución de la compañía en 1711 (“ha dos años que no representan”). Pero, ¿por qué esperó Neri hasta marzo de 1713, dejando que se arruinara su teatro? Hay que tener en cuenta que, desde 1711, la guerra se había decantado a favor de Felipe V: al agotamiento de los contendientes se vinieron a sumar dos acontecimientos políticos que favorecieron a los Borbones. A la muerte del emperador José en abril, el archiduque Carlos, su hermano, heredaba el Imperio y en septiembre abandonaba España para asumir la corona imperial. Por su parte, Felipe renunció a sus derechos sobre el trono francés. Las potencias europeas, que no deseaban la unión de España y Francia, tampoco querían una repetición del imperio de Carlos V, de modo que inmediatamente comenzaron las conversaciones de paz que dieron lugar a los tratados de Utrecht (1713) y Rastatt (1714). Conseguida la paz en el exterior, sólo quedaba un foco de resistencia en España, la ciudad de Barcelona. Los ejércitos de Felipe V comenzaron el asedio en julio de 1714 y el 11 de septiembre, después de un durísimo cerco, la ciudad se rindió. Con este episodio acababa la Guerra de Sucesión en la península.

¿Por qué en estas circunstancias favorables una compañía de cómicos está más de dos años sin representar? ¿Por qué no trataron los Trufaldines en ese tiempo de volver a Italia, como se planteaban hacerlo en 1713? Creo que la respuesta está en la enfermedad de la reina María Luisa, que se había declarado en 1709 y se fue agravando en los años siguientes. Parece que, aun sin representar en los Caños del Peral, los Trufaldines seguían gozando del favor real, y tenían en la reina un firme apoyo. Sin embargo, este apoyo se estaba debilitando desde hacía años. En 1711, cuando la Corte abandona Madrid, la reina se va a Corella, en Navarra, para reponerse de los males que la estaban aquejando de tiempo atrás y que resultaron ser tuberculosis. Cuando vuelve a Madrid, la enfermedad ha avanzado y apenas puede asistir a festejos o recepciones. En mayo de 1712 la *Gaceta* informa que la reina “no asiste a funciones públicas”. El Carnaval de 1713, que se celebró en el Alcázar con grandes fiestas, no contó con la presencia de María Luisa. La reina murió el 14 de febrero de 1714, pero tras el carnaval de 1713 Francesco Neri debió de darse cuenta de que no había vuelta atrás y que era la ocasión de volver a Italia.

El Ayuntamiento acogió favorablemente la pretensión de los italianos. El 21 de agosto decidió que el Corregidor y los Comisarios de Propios hiciesen una inspección del teatro e informasen a la Villa [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 f]. El 22 de noviembre se produjo la inspección, en la que los representantes del Ayuntamiento estuvieron acompañados de dos técnicos, el arquitecto Teodoro Ardemans y el aparejador Juan de Morales. Éstos hicieron una valoración de las obras ejecutadas por los Trufaldines en el antiguo lavadero para liquidar lo que valiera a Neri. El 18 de diciembre Ardemans y Morales hacían un primer informe en que tasaban en 30.000 reales el valor de “la fábrica y obra nueva que han ejecutado por su cuenta la compañía italiana en el sitio de las pilas de los Caños del Peral”.

Esta valoración, sin embargo, se revisó en los meses siguientes, ya que la Junta de Propios del Ayuntamiento pidió el 4 de enero de 1714 un nuevo informe a Ardemans y Morales en que se valorase también cuánto costaría volver a dejar el lavadero como estaba antes de las obras que lo convirtieron en teatro, deshaciendo, por tanto, la obra realizada por los Trufaldines:



Se acordó que el Maestro mayor o Juan de Morales, alarife de esta Villa, reconozca el corral que llaman de Trufaldines y está en las casas lavadero de dichas pilas pertenecientes a los propios, y declare con toda expresión el estado en que estaba al tiempo y cuanto las tomaron en arrendamiento para hacer teatro de representación en ellas, qué coste tendrá reducirle de cómo hoy está a como en su principio estaba, teniendo presente la escritura de obligación que contrajeron, y asimismo qué valen los pertrechos y madera de que se compone dicho teatro y demás cosas tocantes a él que por dicha compañía se hubiere ejecutado y al presente subsistan, expresando uno y otro soporte y circunstancias prevenidas con toda distinción y claridad [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 i].

Juan de Morales realizó una nueva inspección y el día 8 de enero emitió un nuevo informe en que se detalla el estado de la obra nueva y de la antigua fábrica. El documento, que analizamos más adelante es la descripción contemporánea más completa del teatro de los Caños del Peral. Gracias a ella sabemos que los italianos habían modificado la fachada del lavadero para construir “puertas y aposentos” que resaltaban sobre el muro antiguo, habían construido aposentos de madera que estaba a punto de pudrirse por no haber ventanas, y que el patio tenía pies derechos con bases de granito, armaduras y tejados. Pero sin duda uno de los detalles más significativos es el referido a los elementos de escenografía que dejaban los italianos y que, según Juan de Morales, podían utilizarse aún: “Asimismo [...] los bastidores y mutaciones y cortinas, que se componen de 28 bastidores de jardines, bosques y palacios, ocho bambalinas, cinco cortinas con la grande, techo de lienzo de angulema, siete celosías, dos bastidores en blanco, 20 claros de barandillas torneadas, una araña, dos portadas, cuatro bastidores nuevos, cuatro mutaciones, caballo Pegaso, cuerdas de cáñamo y garruchas”.

En resumen, considera el alarife que se debe reducir la partida de 30.000 a 22.600 reales, como especifica en el siguiente resumen:

Resumen de esta declaración la tasa del Maestro mayor y Juan de Morales que hicieron en presencia del Sr. Corregidor y caballeros Comisarios de propios en 18 de diciembre del año pasado de 1713, importa 30.000 reales, la que hoy queda reducida a 22.600 reales. Esto es conforme a las circunstancias de sus escrituras que por menor se expresa en la declaración de la hoja antes de ésta.

Rs.

---

Por manera que la partida de el cubierto con sus fundamentos queda resumida en	12.600
La partida de entablados de pasos, escaleras y aposentos y bancos queda en	6.000
La partida de bastidores, mutación y todo el teatro está resumida en	4.000
<hr/>	
Que componen los	22.600

Propone Morales que el Ayuntamiento se encargue de reparar cubiertas y tejados y que los italianos demuelan pisos y aposentos a su costa para aprovecharse de la madera y venderla por su cuenta. "Y en esta forma –acaba su informe el aparejador- se podrá erigir un almacén para carbón con poca costa" [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 j]. Esta última idea no pareció bien a la Junta de Propios, porque, si bien el local era imposible que "pudiese servir para teatro de compañías españolas por lo débil de su fábrica y ninguna subsistencia, y ser la armazón de madera y clavos, que para mantenerla no sería bastante su producto", el convertirlo en almacén de carbón tenía el grave "inconveniente de la cercanía a Palacio, en donde no sería bien se estableciese almacén de ningún género, pues aunque no resultase perjuicio de fuego a terreno o vecindad inmediata por estar aislado este sitio, con la proximidad de agua, es conveniente tener presente el de la decencia a lo inmediato de la Habitación real, y que semejantes almacenes deben estar extramuros donde no ofendan las vecindades con el ruido y la contingencia de incendio, pues aunque los propios de Madrid pierdan esta utilidad, es debida la primera y justa atención de la vecindad de Palacio, cuando este sitio podrá Madrid hacerle ocupar en otra cosa que le rinda la correspondiente". En conclusión, propuso la Junta que los italianos dejaran el lavadero tal como lo habían recibido sin definir cuál sería su destino posterior [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 k].

Faltaba, sin embargo, la cuestión del arrendamiento, que los Trufaldines no habían pagado en los últimos años. La Villa no tuvo la deferencia de perdonárselo y exigió, para hacer la liquidación, que los italianos cumplieren esta obligación: no se puede menos que pensar en que los regidores estaban resarciéndose de las pérdidas que los Hospitales habían sufrido por causa de la competencia desleal de los Trufaldines y la negativa de éstos a aportar la parte de sus ganancias a estas obras pías.

Con todo esto, de la primera cantidad de 30.000 reales la Villa propuso a Francesco Neri el pago de 8.080 reales y medio, según el informe de don Eugenio de Sabugal y Cepeda, Mayordomo de Propios del Ayuntamiento, fechado el 17 de marzo de 1714.

Ajustada cuenta con Francisco Neri en virtud de la orden que para ello me dio el Sr. Corregidor, está debiendo desde 28 de marzo de 1712 (que es hasta cuando tiene finiquito) hasta 28 de septiembre del presente año de 1714, 4.919 y  $\frac{1}{2}$  reales de vellón de resto de dichos dos años y medio, los cuales, rebajados de los 12.600 reales de vellón en que están tasados el cobertizo y materiales que deja a Madrid dicho Francisco Neri en el sitio del lavadero y pilas de los Caños del Peral, se le deben 7.680 y  $\frac{1}{2}$  reales de vellón, dejando pagado enteramente todo el arrendamiento de dicho sitio, cuarto y pilas que ha estado a su cargo, y se previene que de la tasa de dicho cobertizo que deja a Madrid se le rebajaron 400 reales de vellón por el trastejo que había que ejecutar, y respecto de que éste le tiene ajustado y está haciendo a su costa, parece que asimismo se le deberán abonar los dichos 400 reales, en cuya conformidad suma todo lo que por Madrid se le debe al dicho Francisco Neri 8.080 y  $\frac{1}{2}$  reales de vellón [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 m].

Los italianos no tuvieron más remedio que aceptar lo que les proponía el municipio y comenzaron a dismantelar el teatro, aunque no con demasiada presteza, a tenor de lo que se vio en 1716. Por otra parte, el Ayuntamiento no se daba prisa en abonar los ocho mil reales que se les habían prometido.

Por lo que se ve, ante el anuncio del dismantelamiento del corral de los Caños, se presentaron ante Neri una multitud de acreedores que le pedían el pago de los materiales empleados en la construcción del teatro. Parece que era Gennaro Sacchi quien se encargaba de tratar con ellos, de modo que, al morir, éste, intentaron cobrarlo de la liquidación del corral y, en consecuencia, de lo que recibiera Francesco Neri como albacea de Sacchi y

representante de la compañía. Acosado por ellos, Neri no tuvo más remedio que acudir al rey. Lo hicieron su mujer y él, de forma harto significativa, bajo el nombre de sus personajes en el teatro, *Florindo y Columbina*:

Señor: Florindo y Columbina, puestos a los pies de V.S. dicen cómo Cubielo (que Dios guarde) en la larga enfermedad en que falleció se ha valido para socorrerse de porción del dinero que le entregó la compañía para satisfacer enteramente a todos los acreedores que habían dado materiales fiados para la fábrica del Coliseo de los Caños del Peral, y respecto que la misma compañía hizo carta de poder al suplicante para que pueda vender dicho Coliseo a esta Real Villa de Madrid, para reembolso del dinero que dicho suplicante quedaba acreedor desde el principio de la fábrica, ahora, Señor, que los acreedores del referido Cubielo perciben estar dicho Coliseo vendido a la referida Villa de Madrid, acuden al suplicante para la entera satisfacción de lo que alcanzan, por lo que y por haber el referido Cubielo expresado en su testamento y postrimera voluntad ser el mismo legítimo deudor de estas cantidades, suplican humildemente a la benignidad de V.S. se sirva hacer participar al Sr. Corregidor no admita los embargos que dichos acreedores de Cubielo intentan hacer sobre dicha fábrica, puesto que por esta satisfacción el suplicante tiene presentados memoriales a S.M. (que Dios guarde) por la piadosa mano de V.S. a fin de que del alcance del salario del referido digunto queden extinguidas dichas deudas, las cuales montan con poca diferencia a la suma de 280 doblones, con la circunstancia de que la mayor parte de los acreedores quedarían contentos con la mitad, siendo V.S. servido interponer su gran piedad para que S.M. se sirva mandar quede librada dicha cantidad, que es lo que esperan conseguir los suplicantes del benigno y piadoso amparo de V.S. y mi Señora, cuyas vidas guarde Dios muchos y felices años.” Al dorso de la carta, sin fecha: “Pídase informe sobre esto al Corregidor de Madrid.- (Rúbrica).”[AVM, 3-134-28, *Fuentes XI*, doc. 106 a]

El 21 de marzo el primer ministro, José de Grimaldo pidió un informe al Corregidor de Madrid, conde de la Jarosa, y el 4 de abril recibió el siguiente, firmado por don Alonso Pérez de Saavedra y Narváez:

Debo poner en la noticia de V.S. para que lo pase a la de S.M. que por los papeles que se me han mostrado consta que el referido Cubielo (por nombre Genaro Sachi) hizo

declaración de pobre (debajo de la cual parece haber fallecido), su fecha 27 de noviembre de 1711, ante Juan Álvarez del Valle, y por una cesión de toda la compañía dada en 17 de marzo de 1709 a favor de Florindo (por nombre Francisco Neri) se le consignaron en el producto del referido corral la satisfacción de 355 doblones de a dos escudos de oro, y 15 reales de plata, que dicen haber suplido el referido Florindo para los gastos y materiales y jornales de la fábrica del teatro, lo que no justifica haber cobrado el todo, no la parte de la referida cantidad, siendo cierto que el arrendamiento del sitio en donde se hizo la fábrica, como propio de Madrid, quedó debiendo la compañía 4.919 reales que se han de satisfacer del importe de los expresados materiales, por cuya razón los acreedores del referido Cubielo tendrán la acción a lo que justificaren ser caudal suyo propio, y no al todo de la compañía, y en cuanto a no admitir los embargos que con justificación se pidieren, no se podrá faltar a la administración de justicia de estos casos, ni limitar al arbitrio de las partes el uso de su derecho en el juzgado de la Sala de Alcaldes, por lo tocante a lo que fuese perteneciente y propio del referido Cubielo [AVM, 3-134-28, *Fuentes XI*, doc. 106 c].

Finalmente, el 14 de mayo, el ministro Grimaldo, basándose en el informe de don Melchor de Macanaz acerca de lo que se libraba a las compañías españolas cuando, por muerte de algún miembro de la familia real, cesaban las representaciones, ordenaba al Corregidor que se pagase a los italianos lo más pronto posible [AVM, 3-134-28, *Fuentes XI*, doc. 106 d].

Ante una orden tan taxativa, el 18 de mayo la Villa acordó librar la cantidad debida a Francesco Neri, pero la decisión no se tradujo en dinero efectivo, pues Neri reclamó en fecha indeterminada que aún no se le habían pagado, y en julio el Ayuntamiento todavía discutía de dónde se podían sacar fondos para hacer frente al gasto [AVM, 3-134-28 y 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 95 n, o, p, q, r].

Entre tanto, los miembros de la compañía se habían dispersado. Alguno de ellos debió de volver a Italia. Domenico Bononcini, al parecer, se dirigió a Portugal. Juan Antonio Basanello entró al servicio del marqués de los Balbases, el italiano Carlos Spinola Colona. Sólo Francesco Neri y su esposa se quedaron en Madrid tratando de liquidar lo que aún restaba de la época de prosperidad de los Trufaldines.

En estos momentos, cuando los italianos llevaban más de dos años sin trabajar para el público madrileño, se dan dos fenómenos que muestran hasta qué punto mantenían íntegra su popularidad: en la tarasca del Corpus de este año de 1714 aparecen, junto a la

señora tarasca, las figuras de *Truffaldino* y *Coviello*. Y el 19 de octubre la compañía de José de Prado estrena en el corral de la Cruz una nueva “trova” de las comedias italianas, *El Trufaldín español y espiritada fingida*, de José de Cañizares, que “duró 14 días, los dos sin gente, los otros doce con grandes entradas” [Cañizares, 1714]. Parecía que los Trufaldines eran ya un recuerdo del pasado. Pero la historia aún daría un giro inesperado.

### 1.3.- La segunda compañía de los Trufaldines.

#### 1.3.1.- Recomposición de la compañía.

La muerte de la reina María Luisa, que supuso un duro golpe para la maltrecha compañía de los Trufaldines, fue, impensadamente, ocasión de una nueva oportunidad para ellos y el comienzo de otra etapa de prosperidad.

El 16 de septiembre de 1714 se celebraba el matrimonio por poderes entre Felipe V e Elisabetta Farnese, sobrina del duque Francesco I de Parma. El factótum de este enlace había sido un eclesiástico italiano que había acompañado al duque de Vendome en las campañas españolas, el abate Giulio Alberoni, quien se convertiría en figura principalísima de la política española en los años siguientes.

La nueva reina, a la que siempre se ha conocido como Isabel Farnesio, llegó a España en diciembre y, desde el principio, mostró ser dueña de un carácter decidido. El 23 de diciembre se entrevistó en Jadraque con la Princesa de los Ursinos y, tras enfrentarse con ella, la despidió sin contemplaciones: en plena noche de invierno ordenó que un carruaje llevara a la poderosa enviada de Luis XIV a la frontera. La anciana Princesa, que había sido la orientadora de la política española durante el reinado de María Luisa de Saboya, tuvo que hacer un terrible viaje en medio de la nieve y la ventisca por desavenencias con la que todos habían pensado que era una dulce jovencita inexperta.

Este incidente no fue el único que marcó la orientación de la nueva política en la Corte de Madrid. La influencia francesa, que había sido intensa durante los primeros años de Felipe V, vendría a ser sustituida por una nueva corriente italiana, que marcaría casi todos los aspectos de la política y la cultura española durante la primera mitad de siglo. La muerte de Luis XIV en 1715 vino a cortar los lazos directos que unían al rey con la corona francesa. A partir de entonces la atención de Felipe V estuvo volcada en Italia, en donde

España se empeñaría en recuperar para los hijos de Isabel Farnesio los dominios perdidos por el tratado de Utrecht.

La nueva reina era una mujer cultivada que había recibido una exquisita educación en una de las cortes en donde más se había manifestado la pasión por las artes en forma de mecenazgo, muy intenso durante los mandatos de Ranucio II y Francesco I. Isabel Farnesio, según testimonios de la Corte de Parma, era una muchacha que había destacado siempre por su afición al saber, y dominaba las lenguas latina, francesa y alemana (la duquesa de Parma, Dorotea Sofía de Neoburgo, era bávara). Además de esto, “la Musica, la Pittura, la Danza, nelle quali incredibilmente spiccava, erano il virtuoso sollievo delle sue dotte ocupación” [Bertini, 2003: 419].

La afición a las artes se combinaba en Isabel Farnesio con sus gustos decididamente italianos: favoreció la venida a España de músicos y pintores a los que conocía de sus años de Parma, e incluso a su médico y su nodriza [Bertini, 2003]. La italianización de la Corte favoreció de forma imprevista a los Trufaldines. Aunque parece que sus preferencias estaban más en el terreno de la música que en el del teatro, Isabel Farnesio encargó a Alberoni que hiciera venir nuevos cómicos de Parma para recomponer la desbaratada compañía. Ésta estaba formada el 15 de octubre de 1715, cuando los nuevos cómicos firman el contrato en Parma [Morales, 2004]. El viaje a España se demoró más de lo previsto por el embarazo de una de las actrices, razón por la cual la compañía no hizo el viaje por mar. Con todo ello, estaban ya en Madrid en mayo de 1716, cuando se dan las órdenes pertinentes para que “los cómicos italianos” representen en el Coliseo del Buen Retiro. El 4 de mayo Alonso Antonio Alemán y Rosales comunica la orden al Veedor y Contralor del Buen Retiro:

S.E. me ha remitido la orden siguiente:

»Habiéndome mandado el Rey se entregue el Coliseo de ese Real sitio a los cómicos italianos que están en Madrid para que puedan representar en él y se aprovechen de esta utilidad, pasará Vm. las órdenes convenientes al puntual cumplimiento de la de S.M. Dios guarde a Vm. muchos años. Aranjuez y mayo 3 de 1716. EL MARQUÉS DE ASTORGA, CONDE DE ALTAMIRA”.

Y siendo a la letra lo contenido en la citada orden de que tengo pasados avisos a Manuel de Marentes, Conserje, y a Félix Joseph Aguado, Sobreestante mayor y Tenedor

de materiales de este Real sitio, para el cumplimiento en la parte que a cada uno les toca, se lo participo a Vms. para que conste en los libros del cargo de Vms. [AGP., Secc. Admin., leg. 11.750-36; Greer, López y Davis, doc. N° 29 a].

Las representaciones comenzaron inmediatamente, de acuerdo con la nota que se encuentra dentro del documento precedente:

Coliseo Aposentos. Empezó la compañía de italianos el domingo 17 de mayo de 1716 a representar en virtud de orden de S.M. que esta aquí. Se dan dos aposentos, uno para los Sres. oficiales mayores y otro para los jurados y los que no lo son sino para el trabajo [AGP., Secc. Admin., leg. 11.750-36; Greer, López y Davis, doc. N° 29 c].

Ahora bien, ¿quiénes eran estos nuevos comediantes italianos? Un documento de pocos meses más tarde nos presenta al menos a una parte de la nueva compañía: después de esa temporada “de primavera” en el Coliseo del Buen Retiro, los Trufaldines deciden reclamar de la Villa que se les devuelva el teatro de los Caños del Peral, lo que consiguen mediante la intervención real. En septiembre de 1716 firman el documento de aceptación:

Decimos los representantes de la compañía italiana que nos damos por entregados de la casa y teatro que está a los Caños del Peral, que es la misma que habitamos y en que representamos al público antes de ahora, y está en la misma conformidad que la dejamos a Madrid cuando cesamos en el arrendamiento de ella, como por menor se expresa en la declaración de Andrés Sánchez, maestro de obras y alarife de esta villa...” Está firmada por “Francisco Servilli, por mí y por Isabel Costantini mi mujer; Pablo Antonio Foresi, por mí y Vicenta Gardelini mi mujer; Christiano de Scio, por Catarina Travagnini, mi mujer; Gabriele Costantini Asserino” [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 f].

Así pues, de la antigua compañía sólo quedaban Pablo Antonio Foresi, por otro nombre Francesco Neri, y su mujer, Vicenta Gardelini, o *Florindo y Columbina*, como firman en otros documentos con el nombre de sus personajes. Francesco Servilli, Isabel Costantini, Sebastián Chistiani de Scio (que aparece como Christiano de Scio), Catarina Travallini (el apellido aparece deformado como Travagnini) y Gabriele Costantini debieron



de llegar a lo largo de 1716, pero no eran suficientes para formar una compañía. Si, como parece, Sebastián Christiani de Scio no era actor, sino maestro de baile, en el momento de recuperar el teatro de los Caños los nuevos Trufaldines eran solamente seis cómicos, tres hombres y tres mujeres. De los tres hombres, además, dos de ellos, Francesco Servilli, *Eduardo*, y Francesco Neri, *Florindo*, tenían el mismo papel de “enamorado”; Gabriele Costantini debía de hacer el de *Truffaldino*. Faltaban, pues, por lo menos un *Pantalone*, un *Dottore*, un *Coviello* o *Capitano* y otro criado, como el *Brighella* de la compañía anterior.

En realidad, parece que las firmas del documento de aceptación de los Caños del Peral representan tan sólo a una parte de la compañía, los cuatro hombres que se presentaron al acto jurídico de la entrega. De hecho, como se comprueba, no estaba ninguna de las cómicas y sus maridos firmaron por ellas. Por otra parte, parece que *Florindo* no llegó a formar parte nunca de esta nueva compañía, sino que actuó como un introductor de los nuevos cómicos en el complicado mundo madrileño. Es perfectamente posible, por tanto, que hubiese en Madrid otros cómicos italianos que no acudieron a la entrega y por ello no figuran en el documento. Pero es cierto también que la compañía no estaba completa: a lo largo de los meses siguientes, una vez establecidos en los Caños, se fueron incorporando a la misma nuevos miembros. Es el caso de Filippo Bononcini, quien, muchos años más tarde, en 1738, declarará expresamente:

Señor: Felipe Bononcini, puesto con el más humilde rendimiento a los Rs. Ps. d V. Mag. dice vino de Parma desde el año de 1717 con la Compañía de los Cómicos Italianos que en dicha corte fueron elegidos para el servicio de V. Mag. [...] [AGP, Administración, leg. 667; J.J. Carreras, 2000: 342].

El caso de Bononcini no debió de ser el único. Como explica M. Torrione, “las idas y venidas de éstos [los cómicos italianos] entre Italia y Madrid fueron bastante regulares: cada cinco o seis años, diez como máximo, solicitaban pasaporte, unos regresaban a su patria y otros venían a reemplazarles en el servicio del rey Felipe” [Torrione, 2000: 228]. El corresponsal de la corte de Parma en este trasiego entre Italia y España era el conde Ignacio Rocca, ministro de finanzas del duque, mientras que en Madrid fueron Alberoni y posteriormente el marqués Scotti quienes se encargaron de facilitar la venida de los nuevos componentes de la “farsa italiana”. En esos mismos años el duque de Parma se encargó de

enviar otra compañía de cómicos a una corte europea, la de Luigi Riccoboni, *Lelio*, que se instaló en París en 1716, dando comienzo a lo que sería una de las épocas más brillantes de la *commedia dell'arte*.

No cabe duda, de acuerdo con todos estos datos, de la voluntad expresa por parte de las autoridades españolas de formar una compañía de cómicos italianos elegidos expresamente en Parma para el servicio de la Corte. Esta voluntad se manifestó en la asignación a cada uno de los miembros de la compañía de una cantidad de seis mil reales con cargo a la Hacienda Real y la concesión de numerosos beneficios para que desarrollasen su actividad pública al margen de las disposiciones del Ayuntamiento y de las propias leyes del reino. La primera de ellas fue la devolución a los Trufaldines, sin cargos de ningún tipo, del teatro de los Caños del Peral.

### 1.3.2.- Recuperación del corral de los Caños del Peral.

Después de la recuperación del antiguo lavadero de manos de Francesco Neri, la Villa de Madrid había dejado el local sin uso. En junio de 1714, cuando todavía estaban las negociaciones con *Florindo*, un tal José Guillermo pidió al Ayuntamiento que le arrendasen el “corralón cubierto que ha quedado adonde estaba el teatro de los Trufaldines” para “convertirlo en almacén de carbón” [AVM, 3-134-40; *Fuentes XI*, doc. 108 a]. La Villa rechazó la propuesta, como vimos, por el peligro de incendios y la inoportunidad de tener un almacén de carbón tan cerca de Palacio. Pensaron en volver a arrendarlo como lavadero, pero se conoce que nunca llegaron a tomar una decisión en firme, de modo que en 1716 el antiguo teatro seguía vacío y sin utilizar.

Neri, que probablemente todavía no había cobrado los ocho mil reales que le debía el Ayuntamiento, vio llegada, con el nuevo favor real, la ocasión de resarcirse de tantas diligencias como había tenido que hacer y tanto “vuelva usted mañana” como había, sin duda, soportado. Acudió directamente al rey y éste, por medio del marqués de Miralles, ordenaba el 17 de septiembre de 1716 al marqués de Vadillo, Corregidor de Madrid:

El Rey por su Real decreto del 16 del corriente se ha servido de conceder a la compañía de representantes italianos que se halla en esta Corte la casa de los Caños del Peral que anteriormente habitaron, sin que se les obligue a pagar alquiler alguno, y con la calidad

de que los reparos menores que se ofrecieren en ella en el tiempo que la ocuparen han de ser de su cuenta el hacerlos para que puedan habitarla y representar al pueblo como lo hacían por lo pasado [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 a].

El Ayuntamiento protestó, haciendo hincapié en el perjuicio que le supondría aceptar tales condiciones de cesión del local, que suponían el perder de hecho cualquier tipo de control sobre un bien propio sin tener ningún beneficio por ello. El 18 de septiembre la Villa decidió que se hiciesen llegar sus quejas al rey:

Se acordó se haga representación a S.E. el Sr. Gobernador del Consejo para que por su medio llegue a oídos de S.M. el perjuicio que se sigue a los censualistas y demás interesados acreedores a los caudales de propios de no cobrarse el alquiler de esta casa según y como le pagaron y tenían en arrendamiento Francisco Bartoli por sí y en nombre de los demás sus compañeros representantes italianos desde el 17 de julio del año pasado de 1708, y para efecto de que se ponga en manos de S.E. y se logre todo el favorable que Madrid espera de la benignidad de S.M. y protección de S.E. se nombra al Sr. Don Cosme de Abaunza con el caballero que S.E. eligiere, esperando de su actividad la ejecución con la brevedad posible [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 b].

Pero de nada sirvió la protesta del Ayuntamiento ni la diputación de don Cosme de Abaunza. Dos días después el Corregidor ordenaba entregar las llaves de los Caños del Peral a Francesco Neri, citado con su nombre auténtico de Pablo Antonio Foresi, ligeramente deformado, como suele ocurrir en los documentos españoles:

Orden del Marqués de Vadillo para que “don Eugenio Sabugal, administrador de los propios de Madrid, pase a dicha casa de los Caños del Peral con uno de los alarifes de Madrid, y haga reconocer el estado de ella para que siempre conste, y entregue las llaves en virtud de la expresad orden a don Pablo Antonio Fueresse, cómico de los representantes italianos” [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 d].

El informe de Andrés Sánchez, el alarife que acompañó a don Eugenio Sabugal, es de sumo interés para saber cuál era la estructura del teatro de los Caños, y lo analizaremos más adelante.

La Villa se resignó a ceder el local, pero intentó por lo menos sacar algún beneficio de ello. El 23 de septiembre acordó “obedecer con el respeto debido a cuanto es del agrado de S.M.” y reclamar algún tipo de compensación. El rey aceptó, y el 19 de octubre el Abad de Vivanco comunicaba a la Villa que S.M.

ha resuelto que, subsistiendo la gracia que tiene hecha a los cómicos italianos de la referida casa, aumenten el precio de sus entradas dos cuartos por cada persona, a fin de resarcir con equivalente los 2.260 reales en que la tuvieron por arrendamiento, y que por lo respectivo a los reparos menores que han de ser de su cuenta hacerlos, se entienda también que si acaso por alguna obra que intentaren para el artificio de las tramoyas o mutaciones de su teatro se ocasionare alguna ruina en la casa, deben repararla a su costa; y para evitar el perjuicio que con la novedad de esta farsa se puede seguir a los corrales de comedias, ha resuelto S.M. asimismo que estos cómicos italianos ejecuten de noche sus representaciones, como lo han hecho por lo pasado [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 h].

Aparentemente, todo se había resuelto a gusto de todos: los Trufaldines recuperaban su teatro y podían representar “de noche”, en lo que parecía una disposición en defensa de los corrales de Madrid, pero que era de hecho un privilegio, por la gran novedad que suponían para el público madrileño las funciones nocturnas. El Ayuntamiento debía recibir dos cuartos de cada entrada, lo que le serviría para resarcirse de la pérdida del derecho de uso del local, un local que, hay que recordar, llevaba vacío dos años. Sin embargo, los italianos no estaban dispuestos a cumplir con estas condiciones, y tenían buenos valedores para permitírselo. En algún momento de este tira y afloja con la Villa (el documento no tiene fecha) los italianos recurrieron al rey a través de una personalidad que no se cita, pero que se adivina es el conde Alberoni:

Los comediantes italianos, puestos a los pies de V.E., representan cómo, después de haber alcanzado el permiso del Rey nuestro Señor, que Dios guarde, de poder representar comedias en su casa privadamente, el arrendador de los corrales de esta Real Villa solicita el que salga una orden de la misma Villa para que suspendan de representar, y temiendo ellos el que les pueda suceder algún lance si no obedecen al decreto o a la orden que les pueda venir, suplican la clemencia de V.E. para que se sirva de informar el Rey nuestro Señor de lo que les pasa, y asimismo suplicar S.M. para que mande renovar el susodicho

permiso por su Real decreto, a fin que puedan continuar a representar en su casa como han hecho hasta ahora, y lo tendrán los suplicantes a suma merced [AGP., Secc. Admin., Espectáculos, leg. 667; Greer, López y Davis, doc. 30]

La súplica, como veremos, surtió efecto de inmediato.

### 1.3.3.- Protección de Alberoni.

El 26 de octubre la Villa, fiada del decreto real, comisionó al Mayordomo de Propios, don Eugenio de Sabugal y Cepeda, para que se encargase de cobrar a los espectadores de los Caños del Peral los dos cuartos de las entradas correspondientes al Ayuntamiento, así como para que pidiese a los italianos las llaves del aposento que pertenecía a Madrid. Ni una ni otra pretensión se cumplieron. El 18 de noviembre se les comunicó por partida doble a Francesco Neri, *Florindo*, y a *Eduardo* las pretensiones de la Villa. En los dos casos la respuesta fue la misma: que no recibían órdenes más que de Alberoni:

A Pablo Antonio Foresi, dicho Florindo, como a uno de los principales cómicos italianos de la compañía que S.M. tiene en esta Corte, el cual, habiéndolo oído y entendido, dijo que en cuanto a lo expresado en dicho despacho que se le ha hecho notorio, no tiene qué decir ni responder cosa alguna, si sólo el que responde y los demás sus compañeros tiene orden del Sr. Conde de Alberoni para que, notificándoles cualquier auto o despacho de Madrid o de otro cualquier tribunal tocante a lo cómico de dicha compañía italiana, lo remitan a dicho Sr. Conde por ser así orden de S.M. [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 j].

Un nuevo intento de comunicar las decisiones del rey a *Eduardo* recibió la misma respuesta de que los italianos no obedecían sino al conde Alberoni. Las protestas de los Trufaldines no eran un simple *farol*. Así lo pudo constatar don Eugenio de Sabugal, que poco después tenía que informar al Ayuntamiento del fracaso de sus gestiones:

Don Eusebio de Sabugal y Cepeda, Mayordomo de propios de V.S., dice que, obedeciendo lo mandado por Madrid pasó a tratar con Florindo, uno de los principales cómicos italianos, en orden al cobro de los dos cuartos que mandaba S.M. se cobrasen por persona para

resarcir los 2.260 reales de vellón que de antes pagaban dichos cómicos por el sitio y cuarto de los Caños del Peral, y sobre que se entregase la llave del aposento de Madrid en la conformidad que antes estaba, y después de algunos días que pasaron sin conseguir respuesta formal ni poder hallarlos aunque los buscó repetidas veces, respondieron no podían condescender en uno ni otro, por tener orden del Conde Alberoni, que decía tenerla del Rey para lo contrario, y en vista de ello hizo se les requiriese ante escribano, y respondieron lo mismo, así Florindo como Eduardo su compañero, como consta en las diligencias que presenta, por cuyo motivo acudió al Conde de Alberoni<sup>12</sup>, representándole lo que decían estos hombres y que lo que se pretendía era por un decreto del Rey que era justo se obedeciese, a que respondió tenía orden del Rey y de la Reina de lo contrario, y que así el la tenía dada para que no se admitiese ni consintiese se entrometiese persona alguna con ellos, sobre que después de bastantes altercaciones le dijo mirase lo que respondía, pues le era preciso dar cuenta a Madrid, y repitió lo mismo y que así lo pusiese en noticia de V.S. como lo ejecuta. A V.S. suplico se sirva, en vista de todo lo referido, disponer lo que tuviese por más conveniente [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 k].

El 27 de noviembre la Villa decidió transmitir este expediente al Corregidor para que éste decidiera qué hacer [Archivo de la Villa, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 l]. No hay nuevos documentos al respecto, lo que hace suponer que todo quedó en agua de borrajas. Con escándalo anotó Cotarelo que la protección de Alberoni consiguió incluso que el rey anulara sus propias decisiones: “¿Qué tal le parece al lector quedaban la autoridad real y la municipal? [...] Pues aún hay más, y es ver al Rey anulando de hecho sus propios decretos, sin dar satisfacción siquiera al Ayuntamiento” [Cotarelo, 1917: 54]. Pero es que, como informaba don Eugenio de Sabugal, los Trufaldines tenían orden del Rey “y de la Reina”, lo que expresa bien a la clara cuál era la fuente última de las decisiones que se tomaban en la Corte sobre la compañía italiana.

El cardenal Alberoni (lo fue desde 1717) tenía una forma muy personal de gobernar. Sin tener un puesto oficial en la administración, de hecho actuaba como primer ministro, ya que despachaba directamente con los ministros, a los que daba las órdenes directas del rey o la reina. Todos los asuntos del estado pasaban por sus manos, especialmente a partir del

---

<sup>12</sup> Cotarelo [1917: 55] considera que este conde de Alberoni es un hermano del Cardenal. Creo que se trata de un error, pues quien tenía el título de conde era el propio Cardenal Alberoni, quien lo había recibido del duque de Parma en los años (1712-1714) en que había estado al servicio de este príncipe tras haber vuelto a Italia después de la muerte de Vendôme.

decreto real del 2 de abril de 1717, en que se estableció que los ministros o “secretarios de Despacho” pudiesen tomar decisiones sin consultar con los Consejos. Los problemas con que se encontró el Ayuntamiento de Madrid, por tanto, no eran excepcionales, sino que correspondían a una forma nueva de gobernar que dejaba a un lado las antiguas instituciones de la monarquía española.

Los Trufaldines no podían haber encontrado un protector más poderoso. Y sin embargo, como en otras ocasiones, la fortuna volvió a jugarles una mala pasada. La agresiva política española en Italia, fomentada por Alberoni, y que había tenido un éxito parcial en la invasión de Cerdeña en 1717, acabó en un sonoro fracaso tras la fallida ocupación de Sicilia y la destrucción de la flota española en el cabo Passaro en 1718. En 1719 franceses e ingleses invadieron España y obligaron a Felipe V a pedir la paz. En diciembre de ese año el rey ordenaba a Alberoni dejar todos sus cargos y abandonar Madrid. El cardenal cumplió las órdenes y dejó España, instalándose en Italia.

Así pues, dos años después de conseguir una posición privilegiada dentro de la Corte, los cómicos italianos volvían a encontrarse sin protector. No obstante, el puesto de Alberoni, especialmente en lo que respecta a las diversiones cortesanas, fue muy pronto ocupado por otro personaje enviado también por la corte de Parma, el marqués Scotti.

#### 1.3.4.- Bajo la protección del marqués Scotti.

El marqués Annibale Scotti era, como Alberoni, oriundo de Piacenza. Había estado en España en 1716, pero su vuelta en 1719 respondía a un intento deliberado del duque de Parma para provocar la caída del poderoso cardenal, esa “innoble empresa” de que habla Cotarelo. Aunque Scotti mantuvo siempre una notable influencia sobre el rey y la reina, nunca tomó las responsabilidades políticas que había asumido su antecesor, que pasaron al nuevo primer ministro, José Grimaldo. El marqués, por el contrario, se convirtió en figura principalísima de la Corte, a cuyas actividades artísticas y espectaculares dio una nueva dimensión, más acorde con lo que se debía esperar de una monarquía moderna, integrada en todas las nuevas corrientes que dominaban Europa. En ese sentido, la aportación de Scotti debió de ser fundamental para la introducción definitiva de la ópera italiana, que hasta entonces es muy dudoso se conociera en España. A él se debe también la construcción del

Coliseo de los Caños del Peral, auténtico teatro de ópera que sustituyó al viejo corral de los Trufaldines.

Apenas unos días después de abandonar Alberoni la Corte, el rey ordenó a Scotti que se hiciera cargo de la compañía italiana [AHN, Estado, leg. 2469-4; Cotarelo, 1917: 55]. El propio marqués lo recordaba veinte años después en carta dirigida a don Sebastián de la Cuadra:

Luego que salió de estos reinos el Cardenal Alberoni mandó S.M. por su Real decreto despachado por el Sr. D. José Rodrigo, ahora Marqués de la Compuesta, que yo me encargase de la dirección del real teatro de los Caños del Peral y todo lo a él ateniende y dependiente, con las mismas facultades y preeminencias que lo tuvo Su Eminencia. Y habiendo desde entonces entendido de todo lo que se ha ofrecido en dicho real teatro, interesados en él y demás que han representado allí o han hecho otras diversiones al público, determinando por mí solo las pendencias de poca entidad que han ocurrido, valiéndome para las civiles y criminales de los señores alcaldes de casa y corte [AHN, Estado, leg. 2469-4; Cotarelo, 1917: 55-56].

Como explica Margarita Torrione, “en realidad se trataba sobre todo del “gobierno económico” del mismo [teatro de los Caños del Peral], así como de los negocios civiles, pero saliéndose de la esfera de la pura economía, Scotti tenía obligación de recurrir al Consejo de Castilla (al que competía lo referente a fiestas teatrales y festejos públicos). [...] Para las causas civiles y criminales que pudieran surgir, Scotti debía asesorarse de un alcalde de casa y corte, a quien competía decidir las” [Torrione, 2000: 228].

En conclusión, se reforzaba la vinculación de la compañía italiana a la Corte y se creaba para ella una especie de jurisdicción especial que permitía no sólo la explotación económica de su teatro al margen de las normas establecidas para las comedias españolas, sino también la posibilidad de ser juzgados en causas menores por el propio marqués. La experiencia de los pleitos anteriores con el Ayuntamiento debió de influir en esta decisión que culminaba el sistema de privilegio con el que siempre habían funcionado los Trufaldines.



### 1.3.5.- Las representaciones de la segunda compañía de los Trufaldines.

La recompuesta compañía de los Trufaldines debió de comenzar a representar muy pronto, a partir de 1716 o 1717. El interés en recuperar el teatro de los Caños es buena muestra de ello. Pero, lo mismo que sus antecesores, su función principal debió de ser la de divertir a la Corte. El 31 de enero de 1717 se expide el siguiente Real Decreto dirigido al Sr. don Nicolás de Hinojosa, pagador de la Tesorería Real:

He resuelto que a los seis violines, tres violones y el oboe, todos músicos instrumentos de mi Real Capilla, se les dé seis doblones a cada uno por vía de ayuda de costa por una vez, en atención al trabajo y asistencia que tienen en Palacio en las comedias italianas. Ejecutaréislo así.

Y para que conste de dicho Real decreto, doy la presente a pedimento de los expresados en él [AGP., Secc. Admin., Espectáculos, leg. 667; Greer, López y Davis, doc. 31 b].

Los Trufaldines, pues, representaban en la Corte y necesitaban una orquesta más nutrida que sus antecesores, aunque seguía siendo una orquesta reducida prácticamente a la cuerda. El componente musical debió de ser más importante en esta segunda etapa, de acuerdo con los nuevos gustos de la Corte española y la adopción de las nuevas modalidades de teatro lírico que desde Italia se difundían por toda Europa.

Todo ello se hizo notar en la década de 1720. Los años posteriores a la caída de Alberoni trajeron un breve periodo de estabilidad política en el exterior y el interior que favoreció el desarrollo de la actividad cortesana y, es de suponer, de los espectáculos relacionados con la Corte.

En 1720 se representó en el Coliseo del Buen Retiro con una pompa singular la ópera *Las Amazonas de España*, con libreto de José de Cañizares y música del violinista italiano Giacomo Facco. Era un encargo personal de la reina Isabel Farnesio para celebrar el nacimiento del infante don Felipe. Se trata, según los expertos, de una de las primeras óperas de estilo italiano cantadas en España. Lo significativo es que, si bien la música era italiana, tanto el texto como la producción correspondían a los españoles. Cañizares, autor que había escrito los libretos de las zarzuelas que se habían visto en los años anteriores, fue el encargado de dramatizar una historia de tipo heroico (con evidentes influencias de

Metastasio y Apostolo Zeno) tomada de Plutarco. Los encargados de la representación fueron las compañías de Juan Álvarez y José de Prado, reforzadas por alguna actriz “sobresaliente”: la lista de los que trabajaron en ella y de las ayudas de costa que recibieron es signo de la magnificencia con que se puso en escena y de la capacidad de los cómicos (y sobre todo cómicas, pues se puede comprobar que la mayoría de los papeles masculinos los hacían mujeres) españoles para cantar ópera:

	<i>Rs.</i>
Francisca de Castro hizo el papel de Aníbal, le estudió de nuevo y vistió...	840
Pretonila Gibaja hizo el papel de Marfilia que vistió muy decente ...	600
María de San Miguel hizo el papel de Clorilene, y en la loa se puso en un balancín que tenía un caballo...	600
Francisca Quirante hizo el papel de Mentor que estudió de nuevo, se puso en un balancín que tenía un caimán...	600
Águeda de Ondarro, sobresaliente, hizo el papel de Zelauro, y no teniendo parte en las compañías, se le consideran ahora ...	2.400
Antonia Mejía hizo el papel de Laureta que estudió de nuevo, y se puso en un balancín...	540
Paula de Olmedo hizo el papel de Brinco y se puso en balancín...	480
María de Navas...	300
Manuela de Torres...	300
Manuela de la Vaña...	300
Mariana de Guevara...	240
Josefa López, que se le quitó el papel que hacía y se puso en balancín...	240
Manuela de Vaos...	200
Antonia Alarcón, sobresaliente, y se puso en balancín...	150
María de Vaos, sobresaliente, y se puso en balancín...	150
Isidora Quirante, se puso en balancín...	150
Tomasa Londoño, se puso en balancín...	150
Teresa R[oble]s[?]	150
<i>Hombres</i>	
Damián de Castro, en tiesto...	120
Matías Morales, en tiesto...	150
Manuel Pacheco, en tiesto...	120
Manuel Joaquín, en tiesto...	120
Juan Quirante, tiesto y vuelo...	180
Cuesta, matachín, vuelo y regir las mutaciones...	240
Ramón Villafior, tiesto y matachín...	130
Manuel de Castro, tiesto...	120
Rico, tiesto...	120
Plana, tiesto...	120
Ignacio Sequeira...	60

	<i>Rs.</i>
Manuel Alonso...	60
Alonso de Molina...	60
Navas, tiesto...	120
San Juan...	60
Rodríguez...	60
San Miguel...	600
Vallejo, apuntador...	150
Bautista Ventura, apuntador...	150
Manuel Ferreira, músico...	240
Salas, músico...	240
Baltasar Caballero, 2º músico...	60
Chaves, 2º músico...	60
Hinestrosa, guardarropa...	60
<i>Miracielos</i> , guardarropa...	60
Alejandro de Guzmán, en loa...	120
Prado, autor, en nada...	0
Juan Álvarez, autor, en nada...	0
Monta esta distribución 11.560 reales de vellón...	11.560.»

[AGP, leg. 667; Greer, López y Davis, doc. 32 j]

Los Trufaldines no participaron en esta ópera española “a la italiana”. Sin embargo, para esa misma representación se pagó a Sebastián Christiani de Scio la cantidad de 240 reales por una “danza de matachines” que se hizo el día que vieron la obra los reyes. Esto indica que en la Corte eran bien conscientes de lo que los italianos podían aportar en el plano musical a los espectáculos del Buen Retiro.

El hecho es que las últimas obras de los Trufaldines de que tenemos noticias son precisamente dos óperas italianas: *L'interesse schernito dal proprio inganno* y *Ottone in villa*. La primera, “capriccio boscareccio”, o capricho pastoril, con música de Gioacchino Landi, se representó en los Caños del Peral el 5 de octubre de 1722. La segunda, con música del mismo Landi, se estrenó un año más tarde, en 1723.

Trataban con ellas los cómicos italianos, a pesar de sus limitaciones como cantantes, de incorporarse a una nueva moda que estaba imponiéndose en la Corte. No parece, sin embargo, que éstas fueran las funciones normales que ofrecían en Palacio y en los Caños. El hecho de dedicar *L'interesse* a la reina Isabel Farnesio relaciona este texto con *Il pomo d'oro* y revela cómo ellos mismos consideraban su ensayo operístico como algo excepcional.

Nada de esto debió de trascender al gran público. En 1723 volvían a aparecer los Trufaldines en una tarasca del Corpus, pero no como cantantes del exquisito arte lírico italiano, sino como los ya tradicionales “purichinelas” que bailan al son de los violines que tocan varios “monillos”. Por su parte Cañizares, en el entremés escrito para el Corpus de ese mismo año, volvió a utilizar la figura de *Coviello* y de los “cobiellillos”, con sus bailes y sus acrobacias para su grotesco *Bartolo Tarasca*.

#### 1.3.6.- Disolución de la compañía y abandono del teatro.

Después de estas representaciones, por causas que no están claras todavía, la compañía volvió a deshacerse. “En 1722 y 1725 muchos de ellos solicitaron pasaporte a Scotti para regresar a Italia” [Torrione, 2000: 229]. El primero de todos en abandonar España debió de ser Francesco Neri, ya que en 1720 lo encontró el joven Goldoni como *capocómico* de una compañía con la que hizo un viaje desde Chioggia a Venecia, y era por entonces un hombre conocido en Italia. Todo parece indicar que Neri y su mujer, Vicenza Gardellini, después de liquidar todos los asuntos pendientes con el Ayuntamiento de Madrid, dejaron España una vez constituida la nueva compañía y aposentada en el teatro de los Caños, entre 1717 y 1719. En los años siguientes los nuevos Trufaldines van desapareciendo de la escena española.

En el origen de esta nueva disolución bien pudieron estar los extraños y finalmente luctuosos sucesos que acaecieron en la Corte española por aquellos años. El rey cayó después de 1719 en uno de sus frecuentes periodos de depresión y empezó a acariciar el proyecto de abdicar en su hijo Luis. El 27 de julio de 1720 firmó con su esposa Isabel un voto secreto comprometiéndose a dejar el trono antes de 1723 [Kamen, 2000: 173]. La idea de Felipe era retirarse a un lugar apartado del mundo, para lo cual en marzo de 1720 había comprado a los monjes jerónimos un pequeño monasterio situado cerca del palacio de Valsaín, en la vertiente norte de la sierra de Guadarrama. Allí comenzó a levantarse en 1721 un palacio, La Granja de San Ildefonso, en donde la pareja real pasaba cada vez más tiempo. La Granja es hoy un lugar delicioso muy cercano a Madrid, pero para los miembros de la Corte de Felipe V y los embajadores extranjeros era un sitio espantoso, aislado en medio de los montes, de clima durísimo y falto de toda diversión.

Finalmente, el 10 de enero de 1724, y precisamente desde La Granja de San Ildefonso, Felipe V comunicó por escrito al Consejo de Castilla su decisión de abdicar en el Príncipe de Asturias, que tomó el nombre de Luis I y fue proclamado el 9 de febrero. El nuevo rey se instaló en Madrid, mientras Felipe e Isabel se quedaban, con intención de residir allí de forma permanente, en La Granja.

El reinado de Luis I fue muy corto: en verano contrajo una viruela que lo mató en pocos días. Murió el 31 de agosto dejando a su padre como heredero universal. Felipe V tuvo que volver, muy a su pesar, a hacerse cargo del trono que había soñado dejar. En septiembre volvió a ser rey de España, y, a pesar de que mantuvo siempre la intención de abdicar de nuevo, la atención de Isabel Farnesio y de sus ministros lo impidió. La vuelta al poder, no obstante, agudizó la depresión que siempre había amenazado su inestable carácter.

En estas circunstancias los Trufaldines debieron de verse sometidos a todo tipo de dilemas. Estaban claramente vinculados a la Corte, y muy concretamente a Isabel Farnesio. Pero el retiro de los reyes a La Granja les suponía o bien abandonar la Corte o bien dejar su teatro de los Caños inactivo durante largas temporadas. No tenemos noticias ciertas acerca de qué hicieron durante el breve reinado de Luis I, pero es presumible que la reina Isabel quisiera llevarse a sus cómicos a La Granja. Finalmente, la muerte de Luis supuso, como estaba establecido, un cierre de los teatros públicos que duró más de once meses, arruinando la temporada de otoño-invierno de 1724-25. De hecho, los cómicos españoles hicieron al Ayuntamiento una petición de subsidios por esta razón, alegando precisamente el trato de favor que recibían los italianos, lo que renovó las quejas que la Villa tenía con los Trufaldines:

En lo que toca a efectos, Madrid nunca ha tenido otros que los de sisas y propios que igualmente se hallan con acreedores de justicia, pero como el producto de corrales entra en las arcas, según la masa común que tienen las sisas, en estos caudales se les ha destinado las ayudas de costa que se refieren en la representación citada, y en el supuesto de que no hay otros efectos y de la orden del Consejo se expondrá a su superior censura, por si le pareciere referirlo a S.M., que las compañías de farsantes españoles no han gozado de su Real erario situado gratificación ni ayuda de costa alguna, siendo constante que la compañía de italianos llamada Trufaldines, demás de las ayudas de costa de 50 doblones que se han

librado a muchas partes cuando llegan a esta Corte, tiene cada uno de los que la componen 100 doblones al año consignados en la Tesorería mayor y satisfechos por tercios, esto demás de ser todo el producto para ellos cuando representan sin que cesen los 100 doblones por ser consignación y sin contribuir en cantidad alguna a hospitales ni otra obra pía, debiendo notarse que tampoco satisfacen el arrendamiento de la casa en que hacen sus representaciones, que es propia de Madrid, y como queda referido redundando inmediato perjuicio a los acreedores de los propios, pues aunque S.M. tiene resuelto paguen el arrendamiento como hicieron otros cómicos italianos que también usaron de ella, éstos se han excusado a hacerlo por haberse valido de alguna ocasión propicia, pero habiéndose ofrecido la presente y a que entonces consideró Madrid no era coyuntura para exponer su razón, el que vota rendidamente al Consejo mande se le haga presente los antecedentes y en su vista resuelva lo que sea más de su agrado [AVM, 2-203-8; *Fuentes XII*, doc. 47].

Sea por estas razones o por otras, la compañía italiana volvió a disolverse hacia 1725 y la mayoría de sus miembros volvieron a Italia. Algunos se quedaron en Madrid, dedicados en exclusiva a la Corte y sin hacer representaciones públicas. El teatro de los Caños volvió a quedar abandonado, probablemente antes de la disolución de la propia compañía. De ello da fe Torres Villarroel, quien, en sus *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid*, publicadas en 1728, declara, hablando del barrio de los Caños del Peral:

Debes saber que en esa casa que ves cerrada fue cinco años ha corral de cómicos italianos, en donde en estilo de necedades representaban algunas disoluciones, ya tan murmuradas que el buen gobierno los privó el uso público [Torres Villarroel, 1728].

Si es buena la cuenta de Torres, el teatro quedó cerrado en 1723. De hecho, en 1725 había revertido al Ayuntamiento, pues el 9 de noviembre de ese año la Villa abre un expediente sobre el local con la intención de venderlo, para lo cual tiene concedida licencia del rey, lo que supone que ya no existe el obstáculo de los Trufaldines para que Madrid pueda tomar decisiones sobre “el sitio y casa de los Caños del Peral”.

Pero, como en otras ocasiones, no se encontró comprador que quisiera hacerse cargo del local, o bien las posturas no fueron del agrado de los regidores de la Villa. El caso es que casi un año después el teatro seguía abandonado y el Ayuntamiento, forzado por la

ruina del corral del Príncipe, se planteaba utilizar el de los Caños para que representaran las compañías españolas mientras se reparaba aquél. El 23 de agosto de 1726 la Junta de Administración de los corrales escribía al rey en este sentido:

Señor: Habiéndose reconocido que uno de los corrales de comedias se halla amenazando ruina porque no se puede permitir en el la representación de ellas por el grave perjuicio que puede sobrevenir, y hallándose por este motivo precisada una de las compañías a dejar de representar, siendo de sumo perjuicio, así a la falta de diversión del pueblo en una tan grande afición como la que tiene a ellas, y de un considerable menoscabo para el propio en el producto que rinde y se refunde en beneficio de los hospitales y de los interesados a quienes esta asignado por recompensa de lo que están gozando dichos hospitales para su precisa manutención, siendo la principal parte de ella, ha parecido a la Junta el hacerlo presente a V.M., representando el perjuicio próximo que se sigue, así al pueblo en la falta de diversión como a los interesados en el menoscabo de sus intereses, para que si V.M. fuese servido de conceder licencia [borrado: “como en otras ocasiones lo ha ejecutado”.] mande se franquee el teatro y corral en que representaba la compañía italiana en los Caños del Peral [borrado: “Real Coliseo del Retiro”.] para que en el se represente interin que se repara o reedifica patio correspondiente para dicho fin, con cuya resolución se logrará el que al pueblo no le falte diversión tan apetecida, se evitarán los inconvenientes que pueden seguirse de que no habiendo representación de comedias mas que en un corral cargue todo el concurso en el, y los interesados percibirán el producto íntegro de justicia que sin menoscabo deben haber. V.M. en vista de todo resolverá lo que tuviese a bien y fuese más conveniente. Madrid y agosto 23 de 1726. [AVM, 3-475-16; *Fuentes XII* doc. 63]

La idea no debió de caer en saco roto. Casi una década después, los cómicos españoles representaban en los Caños del Peral, como se desprende de un acuerdo de la Villa fechado el 13 de julio de 1735 en donde, con las quejas de que el Ayuntamiento no recibe ningún beneficio de su local, se alude a estas “compañías cómicas de españoles”:

En este ayuntamiento se tuvo presente hallarse Madrid sin goce del producto que a sus propios pertenece por la casa y sitios que llaman de los Caños del Peral, sin embargo de las últimas diligencias que antecedentemente se han practicado para ponerle corriente, cuyo éxito parece le ha embarazado el patrocinio con que han ocupado dicha casa los individuos

de la compañía de farsantes italianos, y mediante el grave perjuicio que Madrid padece en la falta de este aprovechamiento y tener entendido ocupan hoy el referido teatro la compañías cómicas de españoles destinadas para el publico, y se acordó que el Sr. Procurador general, con vista de todos los antecedentes, forme a su nombre la representación que lleva entendido y la ponga en manos del Ilmo. Sr. Gobernador del Consejo, solicitando la justificación de S. Ilma. El orden correspondiente a fin de que Madrid tenga en este propio el goce que le corresponde para atender a la satisfacción de los acreedores de justicia que en el se interesan [AVM, 3-134-25; *Fuentes XII*, doc. 148 a].

Por entonces los Trufaldines eran ya sólo un recuerdo para la mayoría de los madrileños. Hacía una década que habían acabado las representaciones públicas de la “farsa italiana”, si bien el recuerdo de *Truffaldino* y *Coviello* seguía vivo en comedias y entremeses. Al poco tiempo la llegada de Farinelli y la implantación definitiva de la ópera italiana, una de cuyas sedes fue precisamente el recién construido Coliseo de los Caños del Peral, acabaría por relegar al olvido a unos cómicos que habían divertido a la Corte y al público madrileño durante más de veinte años, desde aquel lejano 1703 en que llegaron a Madrid acompañando al joven Felipe V.

### 1.3.7.- Los restos de la compañía: los antiguos Trufaldines en Palacio.

El abandono de las representaciones públicas y la disolución de la compañía no supuso la desaparición de todos los integrantes de la compañía italiana: algunos permanecieron en la Corte, quizás dedicados a pequeñas representaciones exclusivamente para la familia real o a otros menesteres relacionados con el teatro. Las cartas de pago conservadas en el Archivo de Simancas [DGT, Inv. 25, leg. 8] dan cuenta de la permanencia de varios de ellos en fechas tan lejanas como los años cuarenta y cincuenta del siglo. Continuaban todos ellos cobrando el sueldo de 6.000 reales que se les había asignado a su llegada a España y, al menos hasta abril de 1739, seiscientos reales más en concepto de alquiler de casa.

Se les seguía denominando, “cómicos italianos”, pero muchos de ellos se ocupaban de otras funciones dentro del mundo de las fiestas cortesanas. Sebastián Christiani de Scio ejercía de maestro de baile:



Ambos goces [sueldo y ayuda por alquiler de casa] le quedaron suspendidos en el citado 7 de abril de 1739 por el Decreto General de S.M. de 8 del mismo mes, mediante tener otro mayor en la Real Casa con el empleo de Maestro de Danzar [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8].

Vicente Grisafe pasó a percibir el doble del sueldo en 1749: cobraba 200 ducados por “instruir y adiestrar las comparsas que servían en las representaciones de óperas” del Buen Retiro [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8]. Por su parte, Filippo Bononcini se encargó de “la construcción e idea de todo el vestuario [...] para las óperas en música italianas que se hicieron en el Coliseo del Buen Retiro” [AGP, Administración, leg. 667], cargo para el cual pedía en 1738 que se le conservara el sueldo de seis mil reales, pero cambiándole la denominación de “Cómico italiano” a “Director de Vestuario”.

Otros conservaron el sueldo y el título de “cómicos italianos”, sin que se determine cuál era su función en la Corte. Es el caso de Fabricio de la Torre, que siguió cobrando 6.000 reales hasta su muerte en Madrid en 1760, así como el del matrimonio formado por Juan de Sommariba y Lucía Fiorucci. Ésta última murió en Madrid el 1 de septiembre de 1748, después de hacer declaración de pobreza.

Con ellos da la impresión de que desaparecen los últimos restos de la compañía de los Trufaldines e incluso la denominación de “cómicos italianos” en la contabilidad cortesana. En los años 50 quedan solamente algunos antiguos miembros de la compañía que, perdida la vinculación con la farsa italiana, hicieron su carrera como ayudantes de *Farinelli* en las representaciones operísticas (Bononcini y Grisafe) o desarrollaron su propia carrera en ámbitos paralelos (Christiani de Scio).

## CAPÍTULO 2.

### EL TEATRO DE LA CALLE DE ALCALÁ.

Los datos acerca del primer corral que tuvieron los Trufaldines en la Corte provienen de las cuatro inspecciones que hizo al mismo el escribano Lorenzo Martínez por encargo del arrendador de los corrales madrileños, José de Socueva, que se sentía, con bastante razón, defraudado en sus acuerdos con el Ayuntamiento madrileño.

El escribano acudió por primera vez el 4 de noviembre de 1703 y, cumpliendo puntualmente su obligación, dejó un valiosísimo testimonio acerca de las funciones de los italianos y, lo que nos interesa ahora, de la estructura del corral:

Yo, Lorenzo Martínez, escribano del Rey nuestro Señor, y procurador del número en su Corte y Reales Consejos, certifico y doy fe que hoy día de la fecha entré a ver la comedia italiana que representan en esta Corte la compañía de representantes italianos en la Calle de Alcalá, pasada la Calle que llaman del Turco, como se baja al Prado, donde tienen su forma de teatro y en frente de él su gradería donde había hombres y mujeres que estaban a ver la comedia que se representaba, y al fin de dicha gradería hay 12 aposentos hechos de tablas, y por entrar a ver dicha comedia pagué dos reales de plata antigua y lo mismo vi pagar a las personas que entraban al cobrador que tienen puesto a la puerta, y habiendo preguntado a cómo se alquilaban los aposentos me respondió la persona que cuidaba de ellos, que se llama Claudio, que el precio era conforme a la comedia que se hacía, que en unas se llevaba a dos pesos escudos de plata y que también se solían alquilar en tres pesos, y para que conste de pedimento de don Joseph de Socueba y Abendaño, recaudador de la renta de los corrales de comedias de esta Corte, doy el presente en la Villa de Madrid a 4 días del mes de noviembre de 1703 años LORENZO MARTÍNEZ [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. N° 18 a1].

Lorenzo Martínez acudió de nuevo al corral de la calle de Alcalá el 1 de febrero de 1704, en que levantó el siguiente informe:

Yo, Lorenzo Martínez, escribano del Rey nuestro Señor, y procurador del número en su Corte y Reales Consejos, certifico y doy fe que hoy día de la fecha entré a ver representar la compañía italiana que representa en esta Corte en la Calle de Alcalá en una casa que está pasada la Callejuela del Turco, y por entrar a ver dicho festejo pagué dos reales de plata antigua al cobrador que tienen puesto dichos comediantes, y el mismo precio vi pagar a las personas que entraban a sentarse en las gradas que tiene hechas frente del tablado donde representan, y vi ocupados diferentes aposentos que alquilaban a dos escudos de plata a quien los quería, y habiéndome informado de diferentes personas que estaban a ver dicha comedia y de algunos de los comediantes si todos los días representaban me dijeron que sí, excepto los viernes de cada semana, y para que conste donde convenga doy el presente de pedimento de don Joseph de Socueba y Abendaño, recaudador de la renta de los corrales de comedias de esta Corte, doy el presente en la villa de Madrid a 1º día del mes de febrero de 1704 años.- LORENZO MARTÍNEZ. [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. nº 18 a2].

El tercer informe lleva la fecha de 4 de mayo de 1704 y es en gran parte repetición de los mismos puntos que los anteriores, con algunas precisiones nuevas:

Yo, Lorenzo Martínez, escribano del Rey nuestro Señor, y procurador del número en su Corte y Reales Consejos, certifico y doy fe que hoy día de la fecha entré a ver la comedia italiana que se representa por los representantes italianos en la Calle de Alcalá, pasada la Calle del Turco, en la casa en que viven algunos de ellos, donde tienen hecho teatro y frente de él su gradería y 12 aposentos, y por razón de entrar a ver dicha comedia pagué dos reales de plata doble, y lo mismo pagaban las demás personas que entraban, así hombres como mujeres, y los aposentos los alquilaban y estaban ocupados algunos de ellos, y habiendo preguntado el infraescrito escribano si todos los días representaban, me respondieron así el cobrador como otras muchas personas que todos los días continuaban el representar, excepto los viernes y días que iban a Palacio, y para que conste de pedimento de don Joseph de Socueba y Abendaño, recaudador de la renta de los corrales de comedias de esta Corte, doy el presente en la Villa de Madrid a 4 días del mes de mayo del año de 1704.- LORENZO MARTÍNEZ. [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. nº 18 a3].

Finalmente, el 16 de noviembre de 1704, el escribano da un informe bastante completo de sus observaciones realizadas durante más de un año:

Yo, Lorenzo Martínez, escribano del Rey nuestro Señor, y procurador del número en su Corte y Reales Consejos, certifico y doy fe que hoy día de la fecha, siendo a hora de las seis de la noche, entré a ver la comedia que representa la compañía italiana en esta Corte, en la Calle de Alcalá, pasada la Calle del Turco, como se va al Prado, en una casa donde tienen hecho teatro con gradería en frente donde se sientan los hombres y mujeres que entran a verla, y por razón de la entrada pagué dos reales de plata doble al cobrador que está puesto para cobrar, que es a lo que dijo se pagaba por cada persona que entraba a ver la comedia, y lo mismo vi pagar a muchas personas que entraron y se iban sentando en las dichas gradas, así hombres como mujeres, y en 12 aposentos que tienen hechos con sus divisiones de tablas, los alquilaban a diferentes señores y personas que entraban en ellos, y preguntando yo el escribano al que los alquilaba que a cómo los daba, me respondió que a dos reales de a ocho siendo comedia que no tenía gastos, y que siendo fiesta grande tenían otro precio, y asimismo pregunté si representaban todos los días, me respondió el dicho cobrador y otras personas que siempre continuaban en representar excepto los viernes y días que iban a Palacio que no tenían comedia, y para que conste de pedimento de don Joseph de Socueba y Abendaño, recaudador de la renta de los corrales de comedias de esta Corte, doy el presente en Madrid a 16 de noviembre de 1704 años LORENZO MARTÍNEZ [AVM, 2-457-2; *Fuentes XI*, doc. nº 18 a4].

Los datos acerca de la estructura del corral no son muy numerosos, pero sirven para hacerse una idea de cómo estaba construido esta primera sede comercial de los Trufaldines. El lugar en que se levantaba, entre el Paseo del Prado y la calle del Turco, está ocupado en la actualidad por el Banco de España<sup>13</sup>. El lugar gozaba de muchas ventajas para el propósito de los Trufaldines: estaba situado en una de las calles principales de la villa y, si bien se encontraba muy lejos del centro de la misma (pensando con la mentalidad de la época), esta lejanía estaba compensada con la cercanía al Palacio del Buen Retiro, en cuyo Coliseo representaban los cómicos italianos. Esta vinculación al Palacio viene a ser una

---

<sup>13</sup> Éste parece ser el sino de cualquier teatro erigido en esta zona de la calle de Alcalá, en su confluencia con el Paseo del Prado. Enfrente del corral de los Trufaldines se construyó en 1873 el Teatro Apolo, catedral del género chico, que fue derribado en 1929 para construir en su lugar el Banco de Comercio.

constante de los Trufaldines: cuando se trasladen a los Caños del Peral buscarán también un lugar cercano al Alcázar. También coincide con el teatro de los Caños el hecho de que todos o algunos de ellos viviesen en el mismo local en donde se producían las representaciones.



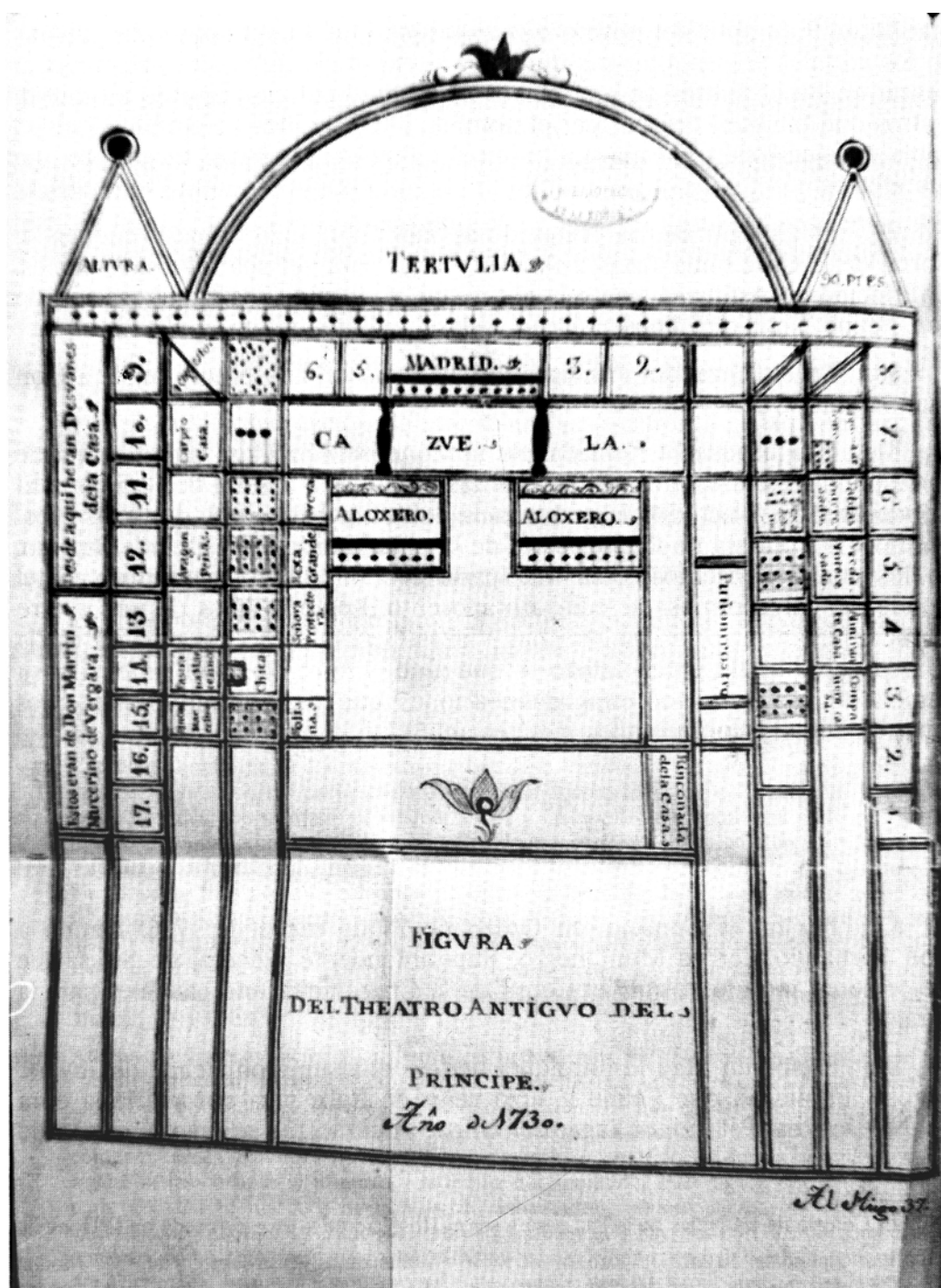
3. La calle de Alcalá a mediados del siglo XVIII. Las casas del marqués de Villamagna están en segundo término a la derecha, entre la calle del Turco y el Paseo del Prado.

El lugar en donde se daban éstas no está claro en los informes del escribano. Se puede suponer que era un patio, ya que Lorenzo Martínez no habla en ningún momento de teatro cubierto, lo cual, a una persona acostumbrada a los patios abiertos de los corrales de la Cruz y del Príncipe, debería haber llamado su atención.

En este patio, quizás cubriéndolo totalmente, había una gradería. No se habla de personas de pie en el patio, sino de unas gradas en donde se sentaban juntos hombres y mujeres. Puede tratarse de bancos semejantes a los que había en la parte delantera del patio de los corrales, o bien podría ocurrir que todo el espacio del patio estuviera ocupado por bancos y el público estuviera sentado, como en la Olivera de Valencia [Mouyen, 1991].

Más atrás se encontraban los doce aposentos hechos de tablas que consigna el escribano. Pocos son doce aposentos para un corral: el Príncipe tenía, de acuerdo con los dibujos de Armona, nueve aposentos (sin contar la cazuela) en el primer piso, diecisiete (incluyendo el de Madrid) en el segundo piso y diecisiete desvanes más la tertulia en el

tercero. Todo parece indicar que el corral de la calle de Alcalá era un teatro de muy reducidas dimensiones.



4. Distribución de los aposentos del Corral del Príncipe según Armona.

Con todo, la estructura del corral de la calle de Alcalá resulta semejante a la de los corrales madrileños, o al menos las referencias del escribano son las de la Cruz y el Príncipe, y acomoda a ellas lo que está viendo. Pero hay diferencias sensibles. Lorenzo Martínez repite constantemente que los italianos tienen “hecho teatro” frente al cual se levanta la gradería. En la visita de noviembre de 1703, habla incluso de que “tienen su forma de teatro”. Este “teatro” no se refiere al edificio en sí, puesto que el escribano describe más adelante cómo es la zona de los espectadores, y repite continuamente que enfrente del teatro se encuentra la gradería y más atrás los aposentos. “Teatro” tiene aquí el sentido más corriente en la época, el de la zona del tablado y, sobre todo, la pared posterior a éste, que en los corrales se denomina “vestuario”. El *Diccionario de Autoridades* recoge esta acepción:

En las farsas es la parte del tablado, que se adorna con paños o bastidores para la representación.

El informe de febrero de 1704 confirma esta interpretación, pues en él se designa esa parte, no como “teatro”, sino como “tablado”. Ahora bien, ¿habían levantado los Trufaldines un vestuario, con sus galerías, como en el Príncipe? Probablemente no. De acuerdo con su tradición teatral, la del escenario “a la italiana”, el “teatro” que habían construido era una caja de escenario, con su boca y sus telones, lo que el *Diccionario de Autoridades* dice que “se adorna con bastidores para la representación”.

Viene a apoyar esta interpretación el hecho de que constantemente hable el escribano de la frontalidad de las gradas y los aposentos. La estructura de los corrales españoles es relativamente frontal, pues el tablado está siempre rodeado de público por tres de sus partes, dejando sólo para entradas y “apariencias” la pared del fondo, el “vestuario” o “teatro”. Pero un escenario a la italiana pide una frontalidad mayor, pues el punto de vista del espectador es casi único, el que le ofrece la boca del escenario. Desaparecen con esta estructura los aposentos laterales y la posibilidad de ocupar el patio a derecha e izquierda del tablado. La escenografía de la época, con sus juegos de perspectiva creados sobre un único punto de fuga, el del fondo, refuerza ese diseño. La frontalidad se impone como norma. Y esto es lo que sucedía en el corral de la calle de Alcalá.

Los Trufaldines utilizaron este teatro poco más de un año: después del abandono de Madrid por parte de la Corte volvieron al Coliseo del Buen Retiro y poco más tarde comenzaron la construcción de un nuevo teatro en un local del Ayuntamiento, el lavadero de los Caños del Peral.



## CAPÍTULO 3.

### EL LAVADERO

### DE LOS CAÑOS DEL PERAL.

#### 3.1.- Orígenes. La fuente de los Caños del Peral.

“Desde tiempo inmemorial había en la bajada de la calle de los Caños unas fuentes públicas abundantes, en la parte que es hoy plaza de Isabel II, pero más cercanas a la casa, actualmente en derribo, en que tantos años estuvo la imprenta de Dubrull. Consta por documentos del Archivo Municipal que en 1541 se hicieron reparos en dichas fuentes, que ya se llamaban entonces *de los Caños del Peral*, quizá por haber allí algún árbol de esta clase, y porque el agua salía por varios caños, que en 1656 eran cinco” [Cotarelo, 1917: 34].

De nuevo fue Cotarelo quien indicó con precisión los datos fundamentales de la historia del nuevo teatro de los Trufaldines, pero lo hizo con algunas imprecisiones y errores, como tendremos ocasión de ver<sup>14</sup>.

Es posible que las fuentes estuvieran en aquel lugar desde mucho tiempo atrás, pero su utilización como fuente pública comienza a estar documentada en el año 1263, en que el rey Alfonso X otorga a la Villa de Madrid un privilegio por el que se le concede un solar que había sido baños [AVM, Secretaría, 2-305-7].

El origen de los Caños del Peral, por tanto parece estar en los antiguos baños árabes. Esto explicaría el que hubiera no sólo unos caños, sino unas canalizaciones y un edificio que recibía a través de ellas el agua de la fuente. Los baños siguieron funcionando durante

---

<sup>14</sup> Ya Varey [1986] indicó que Cotarelo se equivocó en las referencias de los documentos del Archivo de la Villa, dando para los Caños del Peral las signaturas de los autos del Corpus.

siglos, alimentados por el abundante caudal, y en 1830 Pascual Madoz los reseñaba como los más importantes de Madrid.

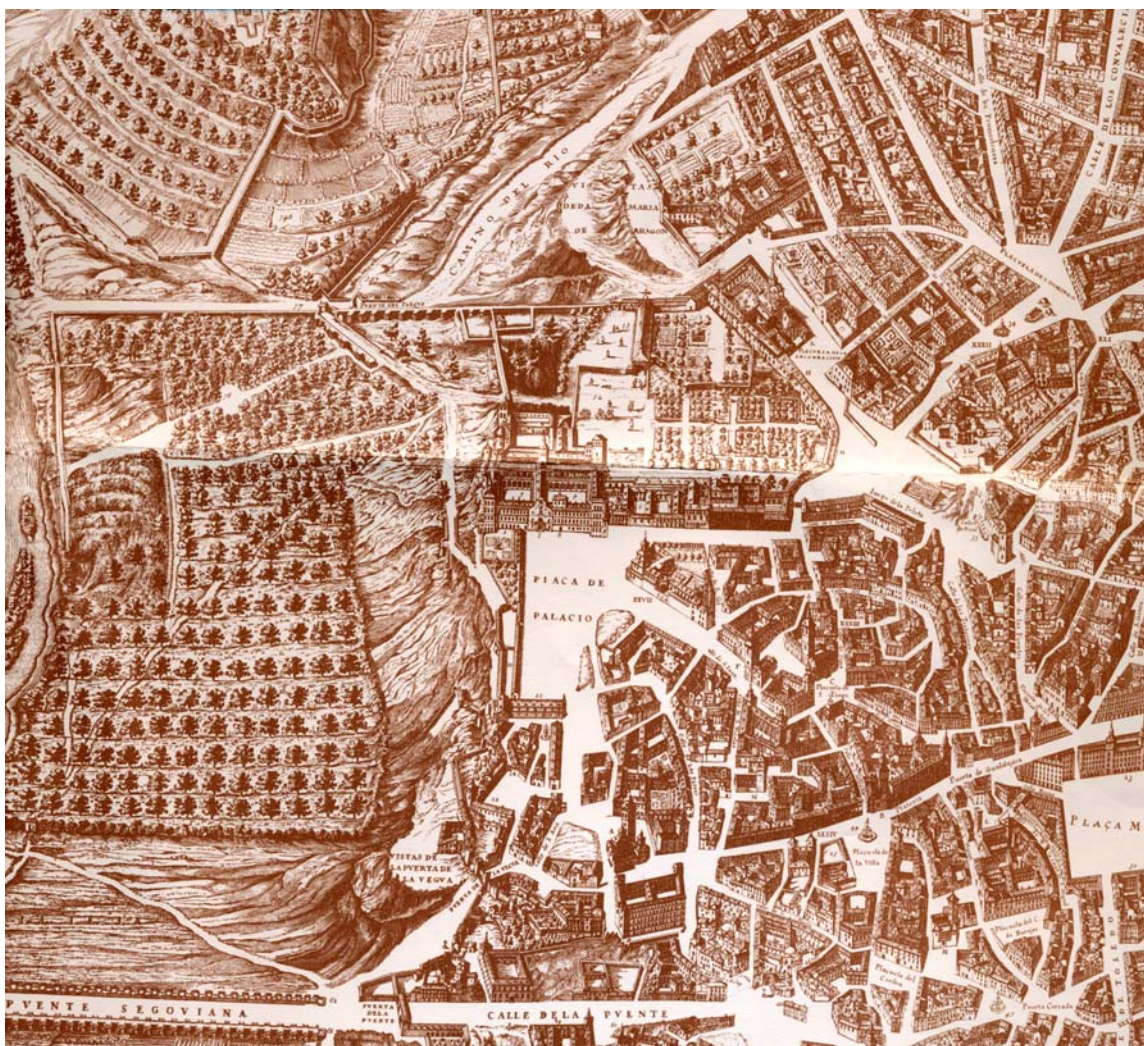
La fuente, separada ya del edificio de los baños, fue una de las principales de Madrid durante siglos. Estaba situada en una plazuela cercana al Monasterio de la Encarnación, en una zona de barrancos y cuevas que bajaban hacia el Manzanares al este del Alcázar que se conocía como “Puerta de Balnadú”, debido a la puerta de la muralla árabe que se encontraba en aquel lugar. Toda la zona “fue durante el medievo un barranco crado principalmente por el arroyo del arenal, actual calle del mismo nombre, formado junto a pendientes que confluían en él una vaguada que continuaba hacia la actual Plaza de Oriente. [...] Hasta la instalación de la Corte en la Villa, la situación de la fuente no está muy clara, la documentación es escasa y siempre aparece la fuente en un segundo plano y con diferentes denominaciones. Se sabe que toda la zona norte cercana al Segundo Recinto de la ciudad contenía un gran número de manantiales y fuentes naturales junto con el caude del arroyo del Arenal. Todo este potencial acuífero fue aprovechado por industrias que precisaban de este elemento para su actividad: tenerías, lavaderos, etc. [López Marcos y otros, 1992: 17].

Escribe M<sup>a</sup> Isabel Gea que la plazuela de los Caños del Peral “estaba entre las desaparecidas calles de San Bartolomé, Tintes, Subida de los Caños y Juego de la Pelota. Según el profesor Montero Vallejo, en el siglo XIV este lugar era conocido como “a las fuentes” o “afueras de la puerta de Balnadú”, y consistía –según Fernando Terán- en “una honda y quebrada extensión aprovechada al principio para cereal [...], y con algún huerto; las múltiples corrientes que la surcaban –“hontanillas”- concedieron denominación al lugar. Así, en el siglo XV se conoció la zona como el Barranco de Hontanillas”. Cuando se formó la plaza tomó el nombre Caños del Peral por la fuente así denominada y sus diecisiete pilas de lavar que se encontraba situada a la derecha de la plaza, según se baja por la calle del Arenal” [Gea Ortigas, 2003: 59].

Las referencias a la imprenta de Dubrull que hace Cotarelo son hoy día tan arcanas como la Puerta de Balnadú y los propios caños, pero, efectivamente, la fuente y su entorno debieron de estar situadas en la confluencia de la calle que hoy se llama de los Caños del Peral con la calle del Arenal, en la zona norte de la Plaza de Isabel II, extendiéndose hacia

el Monasterio de la Encarnación por lo que hoy en día es el lateral del Teatro Real y la calle de Arriaza.

El plano de Texeira, publicado en 1656, reproduce esta plazuela y la fuente con sus cinco caños.



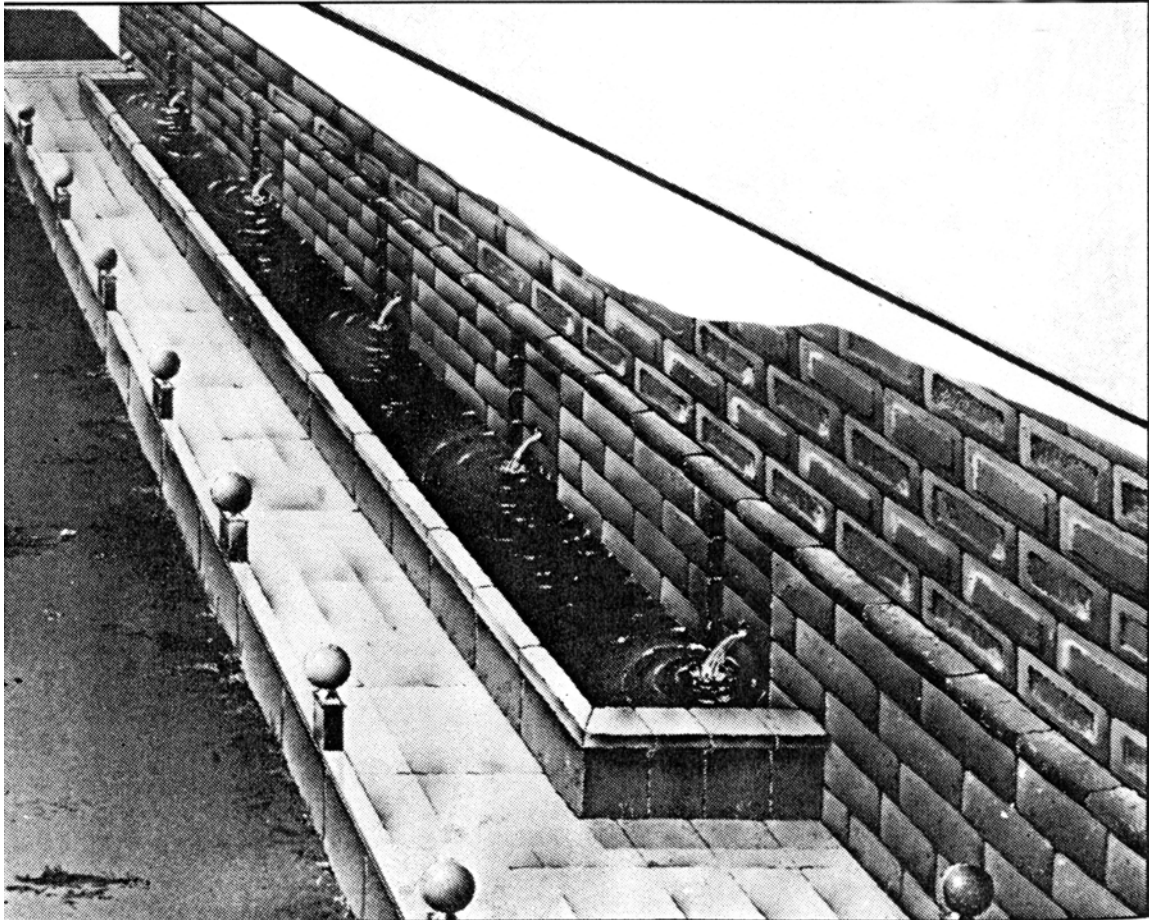
5. Los alrededores del Alcázar según el plano de Pedro Texeira (1656)

Después de tantos años de surtir de agua a los madrileños, la fuente de los Caños del Peral desapareció cuando se allanaron los terrenos de los alrededores de Palacio para abrir las plazas de Oriente y de Isabel II, que flanquean por el este y el oeste el Teatro Real, heredero de aquel lavadero que se convirtió en Teatro de los Caños. Pero, por alguna razón, al hacer la obra no se destruyó la fuente. Quedó bajo el nivel de la plaza de Isabel II. Al

hacer las obras del ferrocarril metropolitano se la volvió a descubrir y, al parecer, sigue intacta, bajo tierra, y desconocida para casi todos los madrileños. “Durante las obras de remodelación de la estación de Ópera del Metropolitano de Madrid, se hallaron en el subsuelo de la Plaza de Isabel II unas estructuras que en un primer momento se identificaron como parte de un lienzo del Segundo Recinto de Madrid y una de sus torres, la denominada Gaona o Alzapierna. Las excavaciones llevadas a cabo durante 1990, y un intensivo estudio histórico-arqueológico dieron como resultado la constatación de que los restos hallados formaban parte de una de las fuentes más monumentales que tuvo el antiguo Madrid, la fuente de los Caños del Peral” [López Marcos y otros, 1992: 17].

Las excavaciones descubrieron, en efecto, todo un complejo de captación y distribución de aguas que terminaba en una pared de sillería de granito de aspecto monumental: “Se descubrió el arranque de un arco construido con ladrillo macizo, que resultó ser el revestimiento de una pileta de decantación y captación de agua [...] Tenía forma rectangular y esta delimitada por ladrillo macizo. Al fondo quedaba una pared de granito de la que se veían parte de cuatro grandes sillares. Tras la limpieza del interior de la arqueta y las llagas de la pared de granito del fondo apareció una oquedad practicada en la misma. Se perfilaba de esta manera la salida del agua contenida en la arqueta al exterior a través de un canal tronco-cónico abierto en uno de los sillares” [López Marcos y otros, 1992: 19].

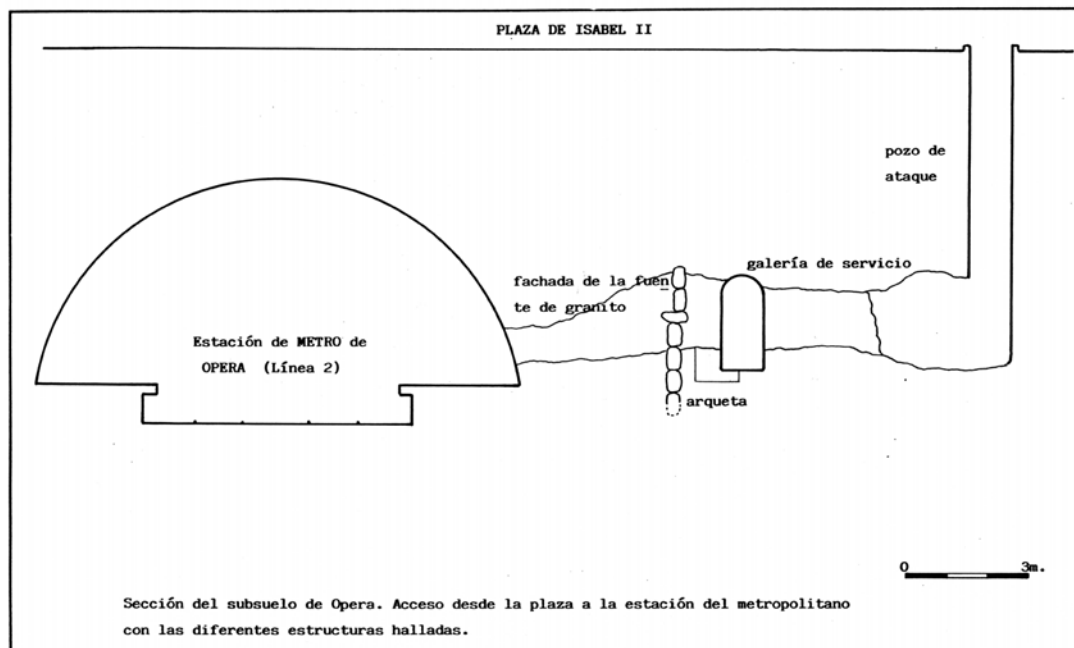
Nuevas exploraciones descubrieron otra arqueta situada a cinco metros y medio de la anterior y de una atarjea formada por “grandes lajas de piedra de diferente tamaño” que daba al canal de distribución. Todo ello conformaba “un cuerpo arquitectónico para la captación, canalización y distribución de agua, [...] una fuente de grandes dimensiones que por el cuidado puesto en su fachada tenía un aspecto monumental” [López Marcos y otros, 1992: 19]. Los arqueólogos ofrecen una reconstrucción de esta fuente, de acuerdo con sus investigaciones, que coincide en gran manera con el dibujo del plano de Texeira:



6. Reconstrucción de la fuente de los Caños del Peral.

La fuente dejó de utilizarse en el siglo XVIII, al agotarse su caudal a causa de la acumulación de basuras y vertidos en la zona. “La desaparición total ocurrió entrado el siglo XIX, posiblemente relacionada con las obras de la Plaza de Oriente y posterior nivelación de la nueva Plaza de Isabel II, quedando oculta a 8,00 m. por debajo de la actual plaza” [López Marcos y otros, 1992: 19]. El plano levantado por los arqueólogos muestra el lugar en donde se encuentra esta fuente, a ocho metros de profundidad bajo el nivel de la Plaza de Isabel II, y muy cercana a la línea 2 del Metro de Madrid.





7. Situación actual de la fuente de los Caños del Peral en el subsuelo de la Plaza de Isabel II.

### 3.2.- Localización y avatares del lavadero hasta 1708.

Muy probablemente hubo siempre junto a la fuente de los Caños del Peral algún tipo de lavadero, como ocurría con muchas de las fuentes públicas de ciudades y pueblos de España. Sin embargo, parece que hasta mediados o finales del siglo XVI el Ayuntamiento de Madrid no se decidió a construir un lavadero público de grandes dimensiones para uso de los vecinos de la villa.

“En 1542, queriendo el Ayuntamiento aprovechar el agua sobrante de estas fuentes y construir unos lavaderos, cuyo arrendamiento se proponía utilizar, comenzó por adquirir los terrenos próximos, comprando en dicho año a Juan de Carcasona y Juana Sánchez, su mujer, la propiedad de “una casa tenía, debajo del convento de Santo Domingo, cerca de la torre de Alzapiernas, en precio de 150.000 maravedíes, y sobre la cual tenía ya Madrid un censo al quitar”. En el mismo año de 1542 hizo otras tres compras. La primera, “una casa tenía junto a las fuentes del Peral” a Antonio de Madrid y su mujer María Montero; sobre la finca tenía un censo de 20 reales el convento de Santo Domingo. La segunda, otras dos tenerías “junto a los Caños del Peral”, que le vendieron Pedro de Guadarrama y María

Díaz, su mujer; la una, teniendo ya Madrid 17.000 maravedises de censo, y la otra tenería a Antonio Luzón; ambas en el mismo lugar que las anterior. Y todavía en 1544 compró la villa a Pedro del Do y Catalina Álvarez, su mujer, otra tenería, sobre la que gozaba Madrid 1.700 maravedises de censo” [Cotarelo, 1917: 35].

No aclara Cotarelo qué se hizo de todas estas tenerías. Eran éstas los locales “donde se curten y trabajan todo género de cueros” [Aut]. El hecho de que en los alrededores de los Caños del Peral la Villa comprase en poco más de dos años seis tenerías indica que ésta era la zona donde se concentraba esta industria, que suele ser maloliente y molesta para los vecinos, por lo que no hay que descartar el que, más que construir un lavadero en los solares de las tenerías adquiridas, el Ayuntamiento hubiese decidido sanear la zona (en 1541 se repararon las fuentes) y quitar de la cercanía del Alcázar esa engorrosa manufactura.

Sea como sea, “hasta 1590 parece que no se construyeron las pilas, que llegaron a ser 57, y en 1612 aparecen ya los primeros arrendamientos de los lavaderos” [Cotarelo, 1917: 35]. Aunque las cosas en Madrid van siempre despacio, y más en materia de obras públicas, cincuenta parecen muchos años desde la compra de las tenerías hasta la conversión en lavadero, si es que la intención del Ayuntamiento era ésa. Da la impresión, por tanto, de que sólo en parte se utilizaron esas casas-tenerías. Lo más probable es que se tiraran todas ellas y en el solar se levantase un edificio de nueva planta destinado a convertirse en lavadero público. Por otra parte, el número de cincuenta y siete pilas parece exorbitante para un lavadero urbano que, según todas las fuentes, no era un espacio inmenso. Más prudente, Gea Ortigas habla de “diecisiete pilas”, cantidad que puede acercarse más a la realidad [Gea Ortigas, 2003: 59]. Volveremos más tarde sobre ello.

Cotarelo, al comentar el dibujo de la fuente que aparece en el plano de Texeira creía que también están dibujadas las pilas: “Se ven perfectamente diseñados los caños de las fuentes, que eran cinco, y los grupos de las pilas, que parece eran otros cinco, aunque éstas fuesen muchas más” [1917: 35]. Se equivocaba don Emilio: lo que se ve perfectamente en el plano son los cinco caños y las pilas que recogen el agua en la misma fuente, pero no se ven por ningún lado las pilas para lavar. Y es que el lavadero no estaba en la misma fuente, sino en algún lugar cercano a ella que no está señalado por Texeira.

Los documentos que se refieren al lavadero hablan constantemente de la casa en que éste está integrado. El mismo Cotarelo cita una tasación realizada en 1665 en donde se valoran “las losas, edificio, pilas, albardillas, portada, escaleras, etc.” [Cotarelo, 1917: 36]. La posibilidad de que este edificio fuese aquel sobre el que se apoya la fuente en el plano de Texeira es absurda: nunca una fuente se puede surtir de las aguas que salen de un lavadero, sino al contrario. Por otra parte, la evidencia de que los caños estaban situados en una cuesta (lo que se puede apreciar en el plano) nos lleva a la inmediata conclusión de que el lavadero tenía que estar más abajo y no más arriba de la fuente.

El lavadero tiene que ser, por tanto, alguno de los edificios que se levantan alrededor de la plazuela donde se encontraban los caños. De hecho, el plano conocido como “Plano de De Witt” [Molina Campuzano, 1960], anterior al de Texeira, ya que se editó hacia 1635, marca el lugar del lavadero en la plaza que está al sur de los caños.



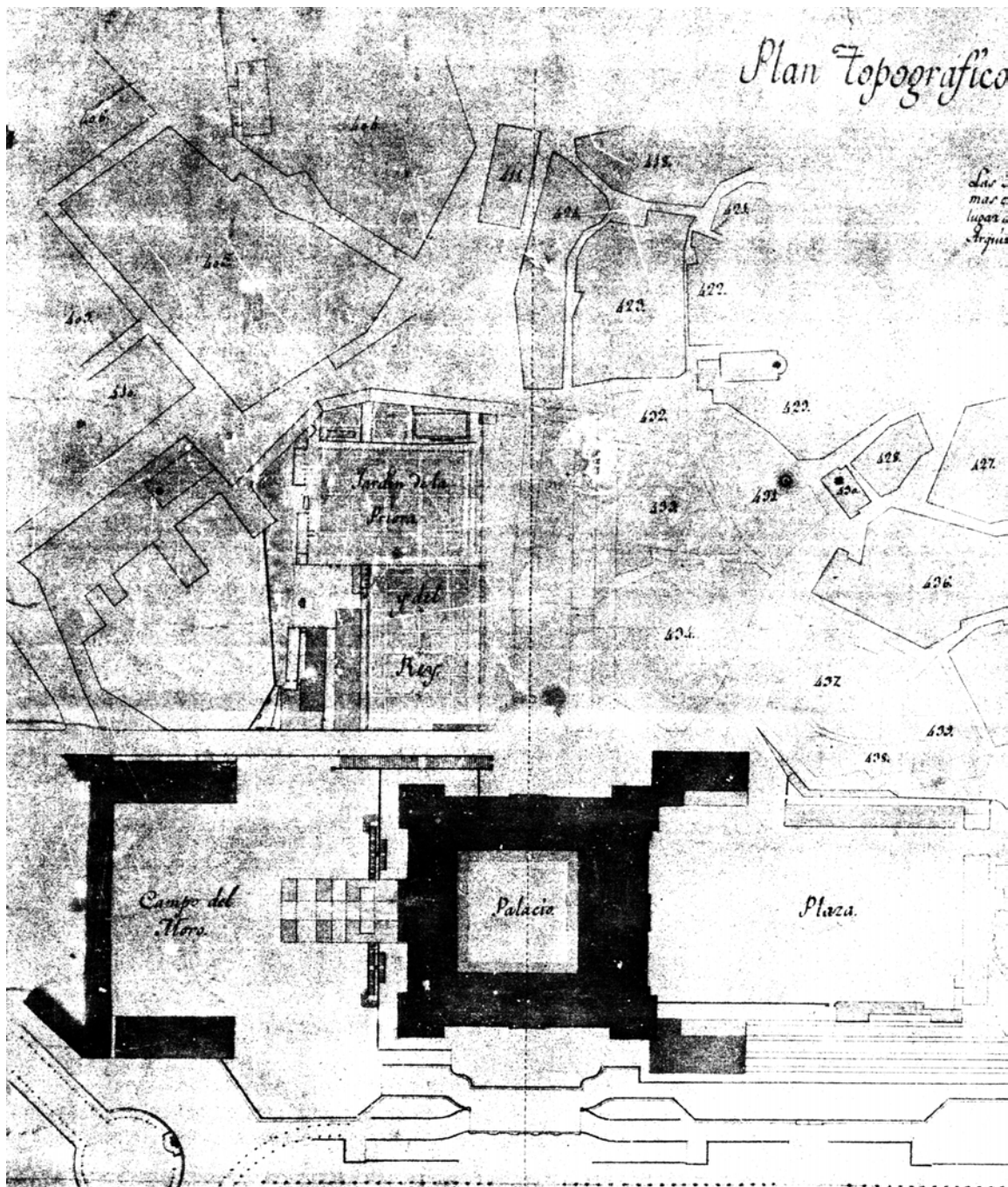
8. Plano de De Witt. El lavadero de los Caños está señalado con el número 66.



Sin embargo, es una localización imprecisa, lo mismo que la propia fuente, cuyo lugar está marcado, pero sin la precisión con que lo hace Texeira. En el plano de éste último, en fin, la plaza está rodeada por varias edificaciones. Una de ellas, frente a los caños, es un cercado con una huerta dentro, sin ninguna otra construcción aparente. Se trata, seguramente, de la huerta perteneciente al convento de Santo Domingo, vecino de la zona. Algo más al sur, en frente de la fuente, está una manzana de casas que se extiende a lo largo de una plazuela llamada en el plano “Juego de pelota”. Más abajo se levanta otra manzana que da a la calle Tintoreros y, cerrando la plaza por el sur, la manzana limitada por Tintoreros y por la calle de las Fuentes.

En cualquiera de esas tres manzanas pudo estar el lavadero. El plano no lo marca, y ninguna de las casas que dan a la plazuela tiene una forma especial que recuerde a los lavaderos. No se distingue un patio, ni ninguna de las otras características que veremos definen al edificio. Pero eso no es extraño en el plano de Texeira: edificios más representativos de la ciudad, como los corrales de la Cruz y del Príncipe, no están señalados, y en el dibujo de las manzanas correspondientes a ellos no se resalta de ninguna forma cada uno de los teatros.

La posterior localización del Coliseo de los Caños, justamente al oeste de las fuentes parece indicar que el lavadero estaba situado en la manzana que daba al Juego de pelota.

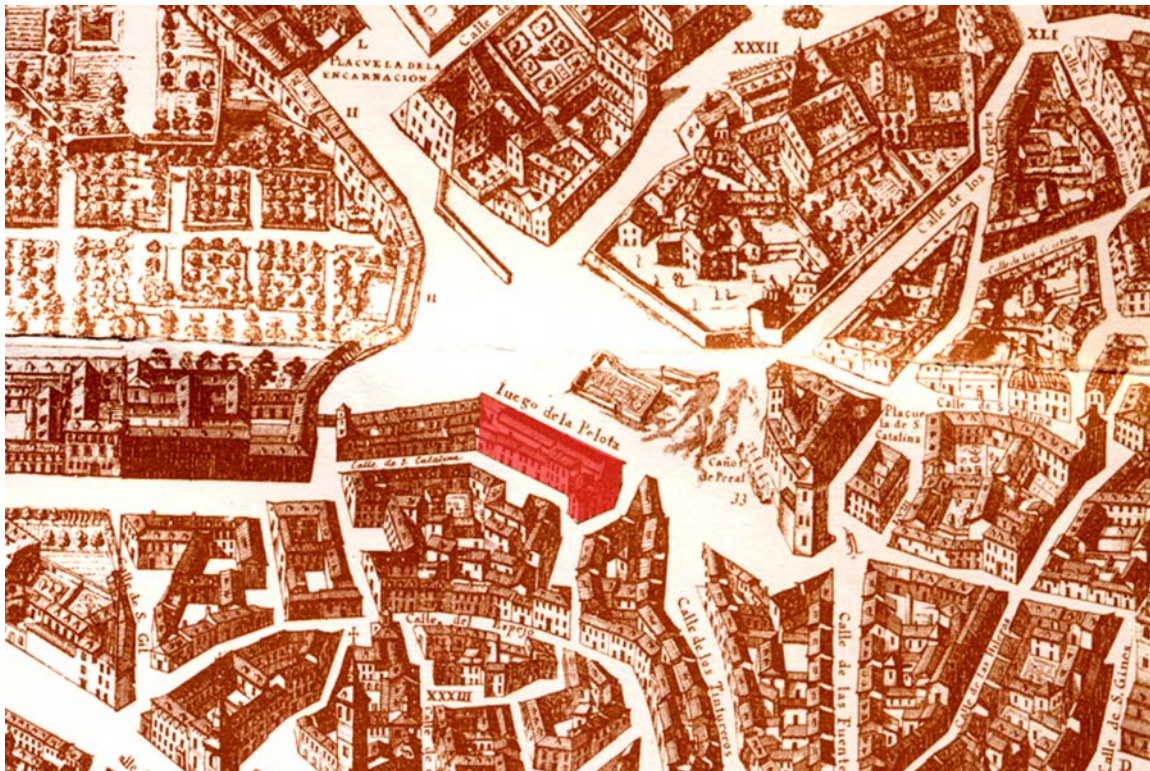


9. Los alrededores del Palacio Real según el plano de G.B. Sacchetti. El Coliseo de los Caños del Peral está marcado con el número 411.

Viene a reforzar esta suposición el documento por el que los cómicos italianos tomaron posesión del lavadero:

Señores: La compañía de los farsantes italianos en esta Corte al Real servicio de S. M. (que Dios guarde) se pone a los pies de VV.SS. y dice que, a efecto de fabricar un theatro de representar para el bien público, suplica a VV.SS. se sirvan de mandar se les alquile *el lavadero con sus pertenencias que está mas debajo de la Encarnación, junto al Juego de la Pelota*, ... [AVM, Secretaría, 3-134-28] (La cursiva es mía)

Efectivamente, el monasterio de la Encarnación se puede ver en el plano de Texeira algo más arriba, al noroeste de la plaza del Juego de la Pelota. Entre el monasterio y la plaza solamente se encuentran las tapias del jardín de Palacio y la Casa del Tesoro, dependencias del Alcázar. Así pues, las primeras casas que se encontraría una persona que bajara de la Encarnación serían precisamente las de la manzana del Juego de Pelota. Y en ellas, el lavadero. Lo lógico es que, dentro de la manzana, éste estuviera en el lugar más cercano a las fuentes, para recibir mejor el agua de ellas.

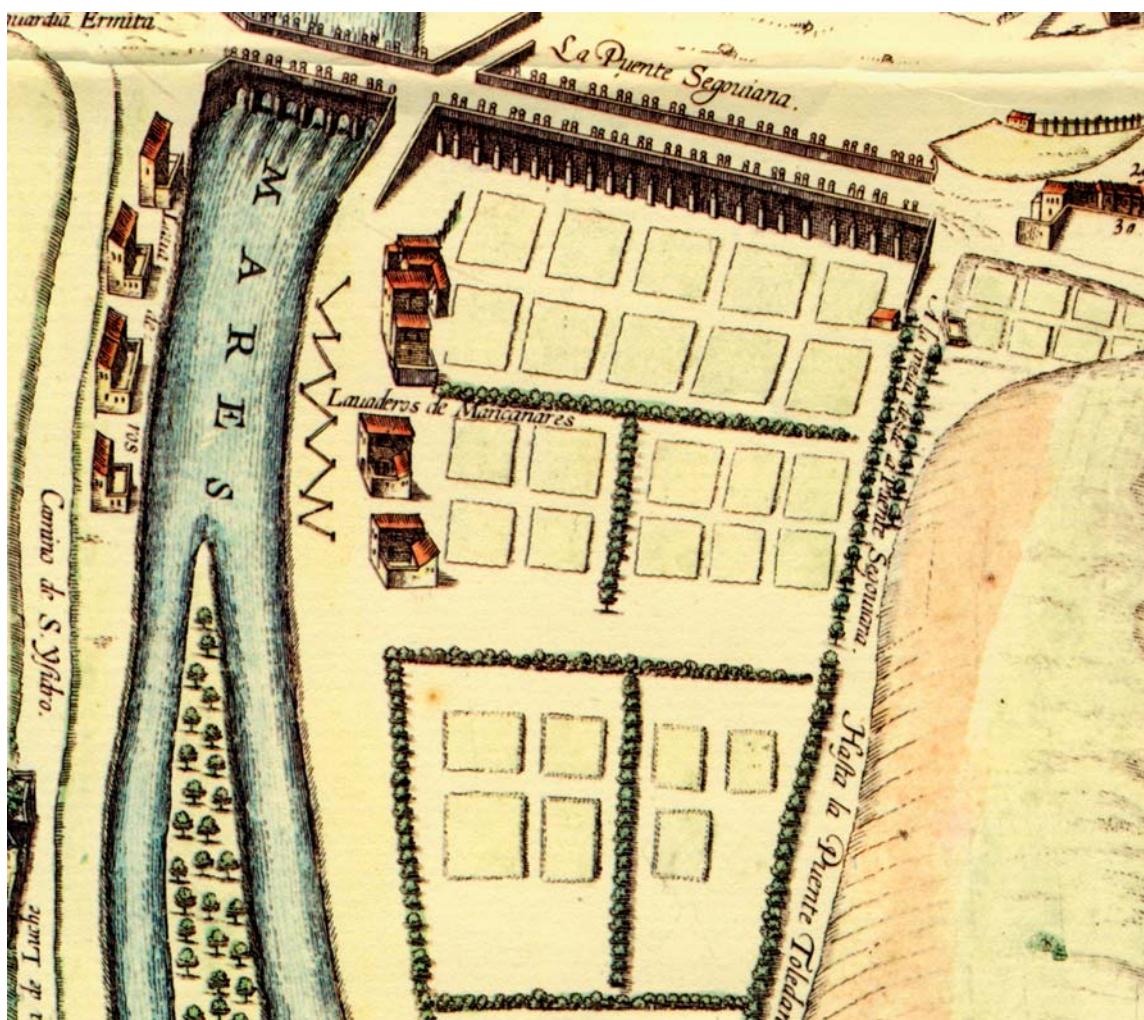


10. Hipótesis de localización del lavadero y posterior teatro de los Caños del Peral (Detalle del plano de Texeira).



El agua debía de atravesar la plaza de los Caños por una acequia, bien subterránea, bien a cielo abierto, recogerse en la casa del lavadero para ser distribuida luego por las distintas pilas de lavar de que estaba éste dotado.

¿Cómo era este lavadero? Podemos imaginar que se parecía a los lavaderos del Manzanares, que sí aparecen dibujados con algún detalle en el plano de 1635 que estamos manejando: un edificio rectangular, con una casa de dos alturas, y un patio bastante amplio en donde debían de localizarse las pilas. Algunos de ellos tienen en el patio un tejadillo.

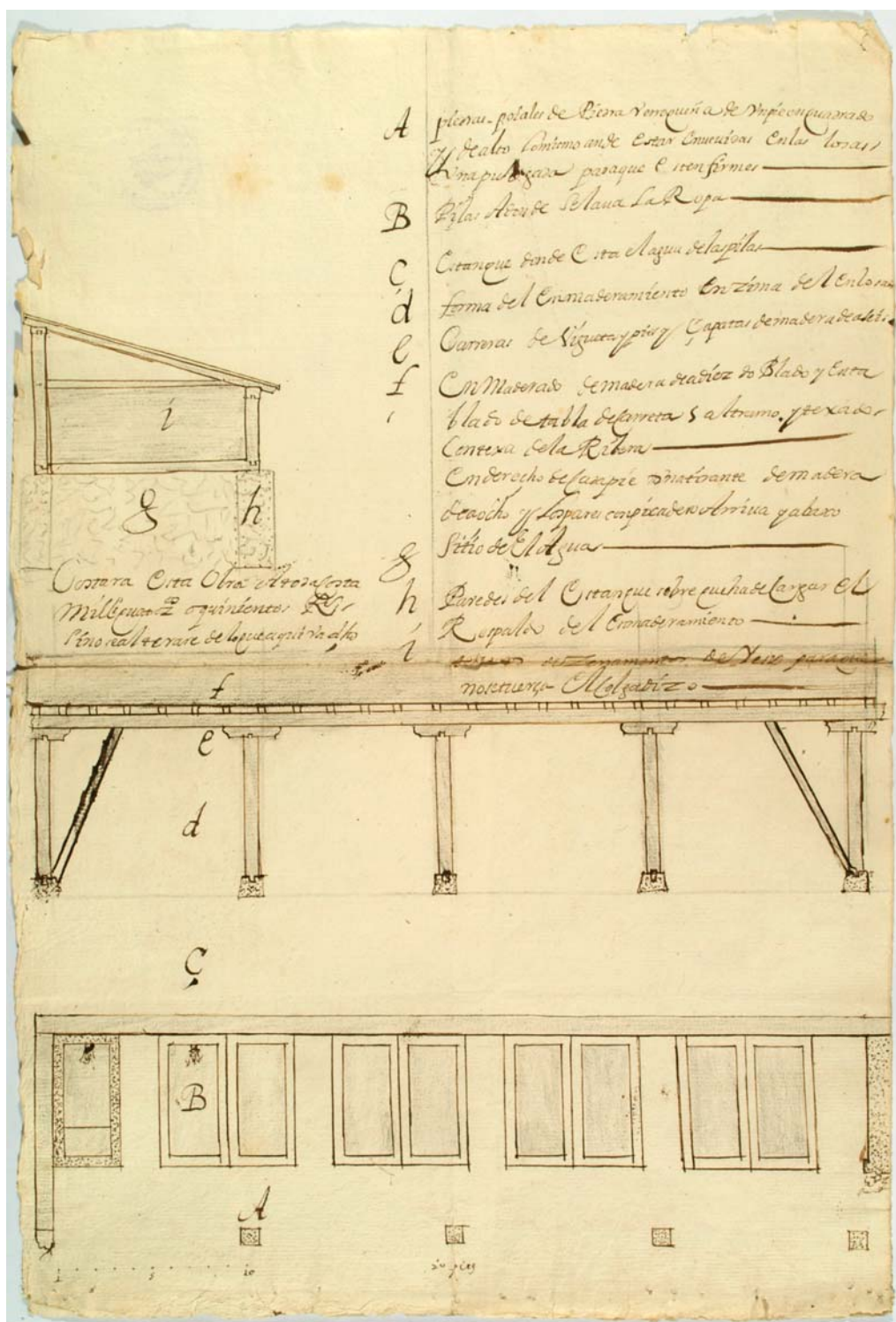


11. Lavaderos del Manzanares (Detalle del plano de De Witt).

En lo que se refiere al lavadero de los Caños no tenemos ningún dibujo semejante, ni un plano completo del edificio en su estado original, pero fue éste un local que necesitó constantes obras de mantenimiento, dando lugar a una abundante documentación que se conserva en el Archivo de la Villa. Algunas de estas obras tienen un gran interés para reconstruir cómo era el lavadero antes de convertirse en teatro.

Cotarelo [1917: 35] habla de las obras de 1634, en que se ultimaron “la traza, posturas y remate de la obra del paredón de las pilas de los Caños del Peral y la alcantarilla que también se hizo en este año”.

En 1642 se decide levantar un “colgadizo” para cubrir las pilas. La obra se realiza en relativamente poco tiempo, ya que en 1643 estaba terminada [AVM, Secretaría, 3-134-45]. Gracias a los documentos referidos a la obra sabemos, pues, que las pilas estaban en principio a cielo abierto, en el patio del lavadero, y que a partir de entonces quedan bajo cubierto. Pero lo más importante es que los documentos se acompañan de lo que Cotarelo llama “un plano curioso de su estado en 1642” y que es, en realidad, un diseño del proyecto de construcción del colgadizo. Ahora bien, teniendo en cuenta que la obra se realizó en poco tiempo, hay que suponer que las pilas quedaron cubiertas tal como se dibuja en el proyecto.



12. Plano de las obras del colgadizo del lavadero de los Caños del Peral.

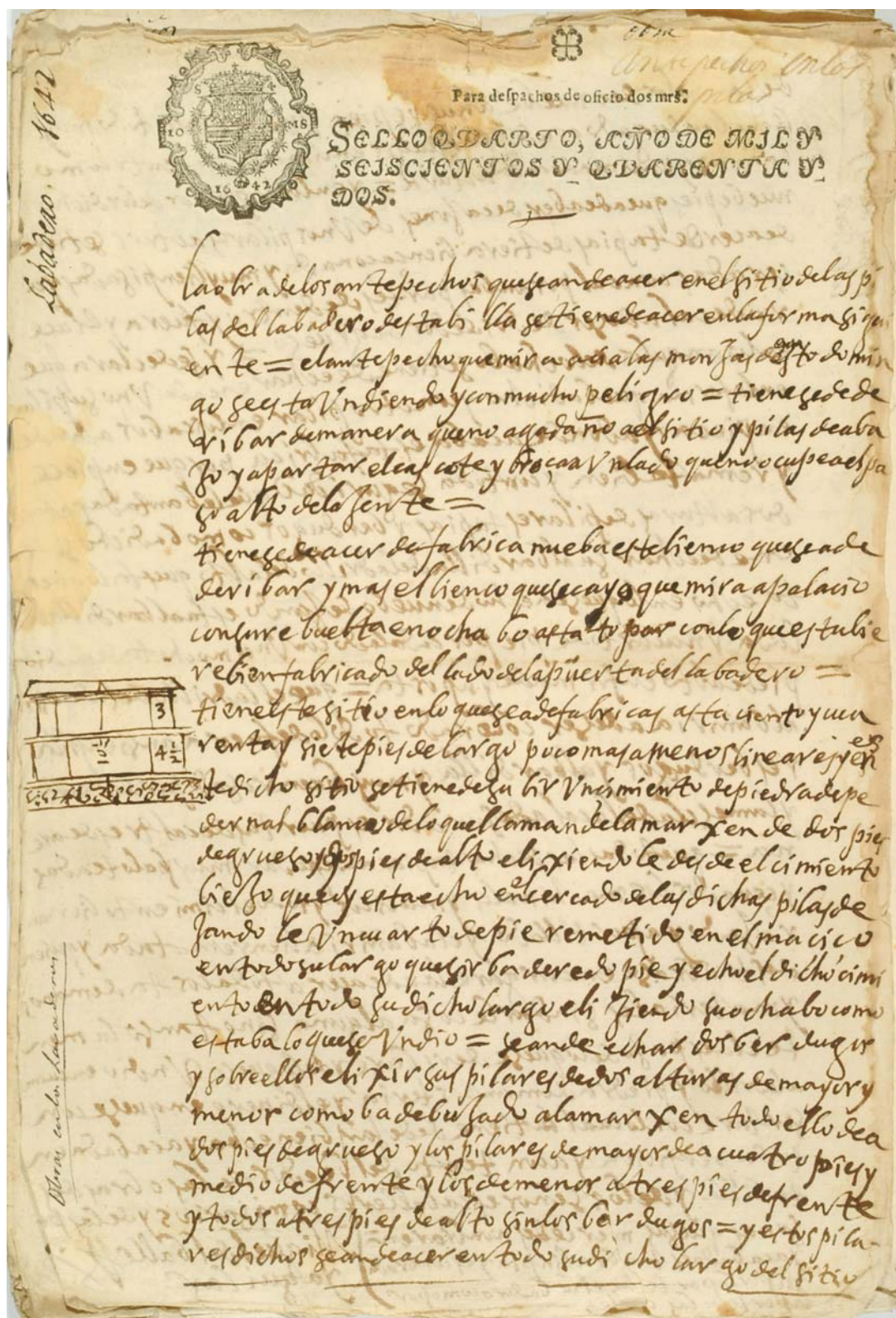
Junto con el plano hay una serie de indicaciones manuscritas que identifican los elementos dibujados en él:

- A.- Piedras-poyales de piedra berroqueña de un pie en cuadrado y de alto lo mismo. Han de estar embebidas en las losas una pulgada para que estén firmes.
- B.- Pilas adonde se lava la ropa.
- C.- Estanque donde está el agua de las pilas.
- d.- Forma del enmaderamiento encima del enlosado.
- e.- Carreras de viguetas y pies y zapatas de madera de a seis.
- f.- Enmaderado de madera de a diez doblado y entablado de tabla de carretas al tramo y tejados con teja de la ribera.
- g.- Sitio del agua.
- h.- Paredes del estanque sobre que ha de cargar el respaldo del enmaderamiento.
- i.- ¿Reparo? de cerramientos de yeso para que no se tuerza el colgadizo [AVM, Secretaría, 3-134-45].

El documento incluye tres diseños: el primero, que está en la parte superior izquierda, es un alzado del perfil de una edificación de dos pisos. Las letras “g, h, i”, que corresponden a los apuntes reseñados más arriba, lo identifican como el alzado de la construcción que contiene el estanque del lavadero. El hecho de que no aparezcan en ningún lugar el colgadizo ni las pilas nos revela que se trata del edificio sobre el que se apoyará el colgadizo (eso indica la letra “h”: “paredes sobre que ha de cargar el respaldo del enmaderamiento”) antes de empezar la obra. Es, a lo que parece, un simple cobertizo cuyo piso bajo está ocupado por un estanque con paredes de piedra, de buena anchura y sólidas. Sobre él se levanta una estructura de madera que soporta un tejado de un agua, sin paredes ni otros reparos que la hagan más sólida.

Un dibujo, mucho más rápido y hecho sin ninguna precisión, seguramente sólo con el propósito de apuntar algunos datos, y que aparece al margen izquierdo de otro documento del mismo legajo [AVM, Secretaría, 3-134-45], parece un alzado frontal del mismo cobertizo del estanque:

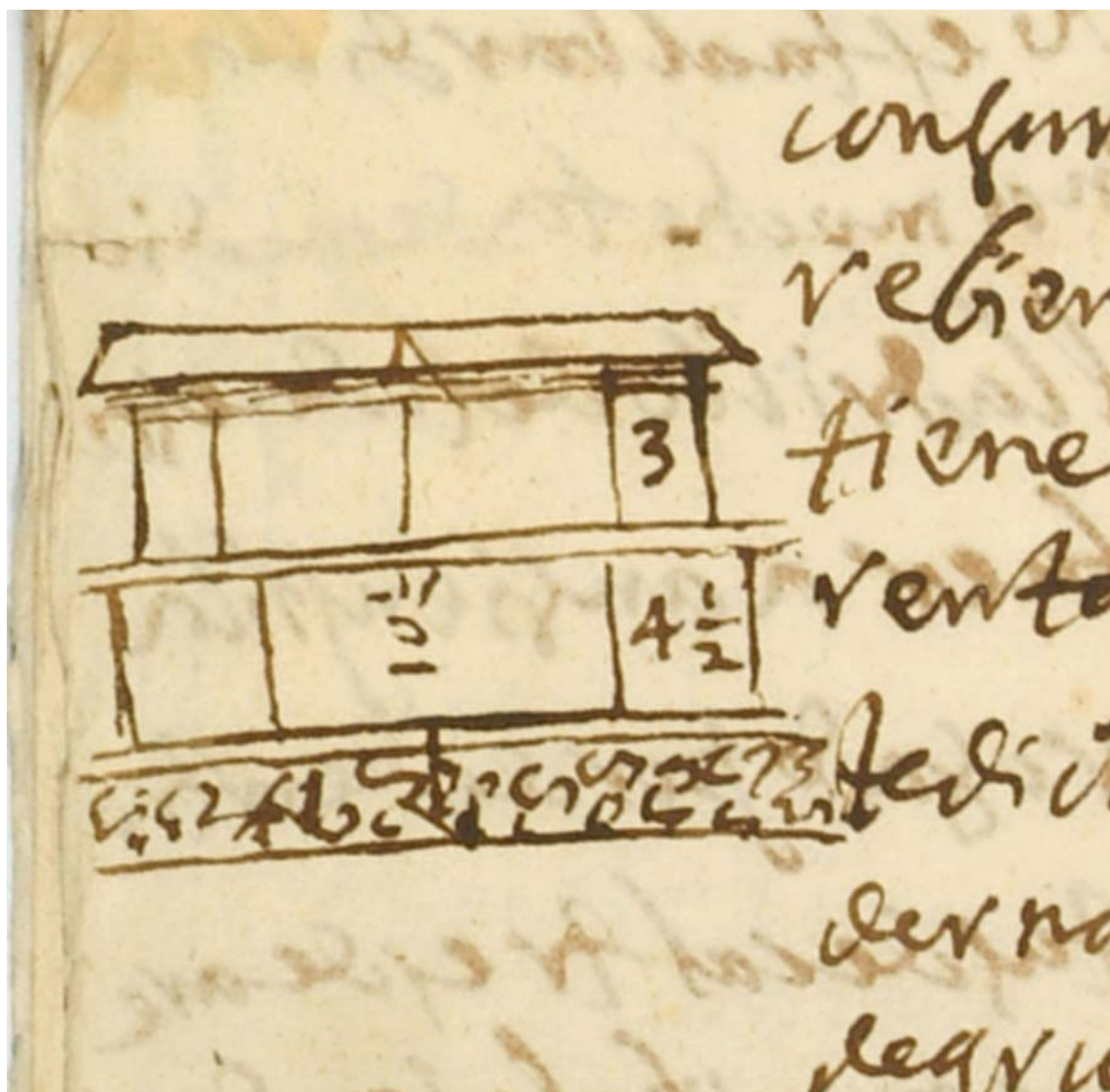




13. Memoria de las obras del colgadizo en el lavadero de los Caños del Peral.



La importancia de este esbozo hecho a vuelapluma es que aporta unas mediciones: el primer piso medía cuatro pies y medio de altura, lo que supone un metro y veintiséis centímetros.



14. Dibujo de las obras del colgadizo en el lavadero de los Caños (Detalle del nº 13).

El segundo piso sólo tenía tres pies, es decir, ochenta y cuatro centímetros. En total, la altura del cobertizo era de siete pies y medio, dos metros y diez centímetros. No es una altura excesiva, pero tampoco hace falta más para techar un estanque que tiene poco más de un metro de alto. Apoyado en esta estructura se fabricó el colgadizo, que seguramente

seguía la línea del tejado para hacer avanzar éste unos pies dentro del patio, sobre las pilas que debían de estar adosadas a la pared del estanque. La nueva estructura de madera debía de apoyarse en la pared de piedra del estanque, pero también en el maderamen superior, que necesitaba un refuerzo de tabicado de yeso para evitar que se torciera el colgadizo.

Los dos planos de la parte inferior del documento son mucho más detallados. De hecho, parece que eran éstos los únicos diseños que había en él, y que el de la parte superior se añadió después. Los dos dibujos son paralelos y muestran el alzado frontal y el plano del colgadizo que se pretendía levantar. En el plano se incluyen las pilas que se pretendía cubrir.

El plano es muy detallado y revela varios aspectos importantes para nuestro propósito. Podemos comprobar que las pilas estaban alineadas contra la pared del lavadero, y que no recibían el agua directamente de la fuente de los Caños del Peral, sino de un depósito de agua que estaba dentro de la casa-lavadero. Esta cisterna o estanque es la que recibía el agua que sobraba de los Caños, seguramente a través de una canalización que atravesaba la plazuela donde se encontraba la fuente. Del depósito se distribuía el agua a las pilas merced a los caños que se pueden apreciar en el dibujo, y que podrían taponarse y dejarse abiertos según lo necesitasen las lavanderas.

El dibujo sólo muestra una de las series de pilas, la que está adosada a la pared de la cisterna. Se puede suponer que habría cuatro de ellas, rodeando la pared del patio, si bien la referencia al “paredón de las pilas” hace pensar que todas ellas se alineaban en el muro que daba al depósito. De ser así (teniendo en cuenta que el plano es muy minucioso resulta la hipótesis más verosímil), en 1642 había solamente nueve pilas, una de ellas, la del extremo de la izquierda aislada, y las otras en grupos de dos. En las dos de la izquierda está dibujado incluso el caño por donde recibían el agua del estanque, y en la que está aislada se marca mediante una serie de puntos que la pila era de piedra, seguramente berroqueña (los poyales sobre los que apoya el colgadizo están marcados con el mismo punteado). Esta misma pila está dividida en dos partes, la pila propiamente dicha y el fregadero, en la parte opuesta a la pared del estanque. Hay que suponer que todas las pilas eran así y que sólo ésta fue dibujada con esa precisión por economía de la representación. El modelo responde a la pila de lavar que se ha venido utilizando hasta hoy día, y que todavía se puede ver en muchos lavaderos públicos e incluso en algunas casas donde se han conservado los lavaderos de

piedra. El patio estaba enlosado, de acuerdo con el apunte A, que indica que los poyales deben embeberse una pulgada en el enlosado.

El colgadizo, que se apreciaba perfectamente en el alzado frontal, consistió en una galería cubierta, con base de piedra y pilares de madera que rematan en una zapata sobre la que se sustentan las vigas que soportan la cubierta. Los laterales están reforzados con tirantes de madera. Todo ello se cubre con un tejado de un solo agua, de tejas. Se trata de una construcción sencilla, típica de todos los patios y corrales de la zona meridional de la Península, y concretamente de Madrid. Los corrales de comedias no estaban contruidos de forma diferente [Ruano y Allen, 1994, y Díez Borque, 1991]. La escala que se apreciaba en la parte inferior del dibujo nos indica también las dimensiones del colgadizo: la distancia entre cada una de las piedras-poyales era de diez pies. Como había cinco poyales, y cuatro intervalos entre ellos, el colgadizo medía cuarenta pies, lo que es lo mismo que once metros y veinte centímetros. Esto mismo medía, según el plano, el paredón de las pilas, cada una de las cuales tenía una anchura de cerca de un metro. Si, como suponemos, el paredón de las pilas ocupaba el lado este del patio de la casa-lavadero, once metros y veinte centímetros sería la anchura mínima del que después sería patio del teatro.

Las obras del colgadizo, por tanto, nos dan suficientes datos para imaginar cómo debía de ser el lavadero antes de que lo ocuparan los Trufaldines. Sin duda se parecería mucho a los que se ven en el plano del siglo XVII: una casa con un patio enlosado en uno de cuyos laterales, formando ángulo recto con la vivienda, se levantaba un cobertizo bajo el que había un estanque que surtía de agua las pilas. Estas pilas quedaron cubiertas por el colgadizo a partir de 1642 y existían aún en 1708.

En el lavadero existía, además, una vivienda, que era propiedad, como toda la finca, del Ayuntamiento, pero que estaba ocupada por el arrendador del lavadero. No tenemos datos seguros de la localización, amplitud y características de esta vivienda, que tuvo también numerosas obras a lo largo del siglo XVII, y en donde después se alojaron algunos de los miembros de la compañía italiana, cuando el lavadero se convirtió en teatro.

Los arrendamientos fueron frecuentemente causa de conflictos entre los arrendadores y la Villa [AVM, Secretaría, 3-474-2]. Pero, además de los conflictos administrativos, el lavadero tenía serios problemas de estructura que eran, sin duda, la causa de las constantes obras a que se veía sometido el edificio, problemas que no acabaron

con su conversión en teatro y que han perseguido al Coliseo de los Caños primero y al Teatro Real más tarde. Su construcción en medio de un terraplén drenado constantemente por las aguas de la fuente de los Caños del Peral lo hacía excesivamente inestable.

En 1663 el Ayuntamiento decidió vender el lavadero. Cotarelo [1917: 35-36] da el año de 1665 e indica: “Ignoramos la razón, como no sea la de arbitrar fondos con que pagar las grandes deudas que la agobiaban [a la Villa]. Se hizo entonces una tasación comprensiva del agua sobrante que entraba en los lavaderos, regulada en tres reales de marco, que se tasaron en 1500 ducados; un terreno, que era el lavadero y comprendía 7.500 pies de sitio cercado y otro pedazo de 2.750 pies que estaba fuera de la cerca y valían uno y otro terreno a razón de 4 reales pie, 41.000 reales; las losas, edificio, pilas, albardillas, portada, escalera, etc. 17.000 reales. De modo que los lavaderos valían en conjunto 98.200 reales”.

Las últimas obras en el lavadero antes de que se convirtiera en teatro se hicieron en los primeros años del siglo XVIII. En 1700 era arrendador de las pilas Fernando de Sande: tenía el arrendamiento durante seis años desde el 20 de mayo de 1699, y pagaba por ello novecientos reales al año. En abril del dicho año de 1700 pidió al Ayuntamiento de Madrid permiso para ampliar la vivienda que habitaba con su familia dentro del edificio del lavadero. Argumentaba así: “Y respecto de que la vivienda que hay en la casa es tan corta para que en ella se acomode la familia que tengo”, solicitaba que se le permitiese construir una pieza que se una a la vivienda existente “pues le hay [sitio] suficiente”. Propone sufragar él mismo la construcción de dicha pieza y descontarlo de los novecientos reales que pagaba al Ayuntamiento, aunque luego se tasara para aumentar el arrendamiento en la proporción correspondiente. A la vez que hace esta petición, señala que las pilas reciben poco caudal de agua, y pide que se reparen las cañerías [AVM, Secretaría, 3-134-44].

El Ayuntamiento tomó nota rápidamente, pero en aquel momento no se hizo otra cosa que trasladar la petición al Mayordomo de propios. La decisión se dilató a lo largo de cuatro años, de modo que el acuerdo por el que se aprobaba la obra se tomó el 15 de diciembre de 1704, junto con la orden de reparar las tapias del lavadero, sobre cuyo estado había informado en mayo de ese año Teodoro Ardemans. El arreglo de las tapias lo realizó el maestro de obras Juan de Morales en 1705. Previamente se habían aderezado las cañerías en noviembre de 1704.

En cuanto a la pieza nueva para la vivienda, la hizo el maestro de obras Andrés Sánchez, el cual pidió en 1706 que se la pagara la Villa por no haber llegado a un acuerdo con Fernando de Sande. En 1707 todavía reclamaba el pago, que aparentemente, no se le hizo por la cuantía completa, sino que se le dio una ayuda de costa por la obra.

En estas condiciones llegaba el lavadero de los Caños del Peral al año 1708, cuando unos cómicos italianos decidieron construir un teatro en aquel lugar.

## CAPÍTULO 4.

### CONSTRUCCIÓN, ABANDONO Y RUINA DEL PRIMER TEATRO DE LOS CAÑOS.

#### 4.1.- Cesión del lavadero a la compañía de Bartoli. Reformas en el lavadero.

Como ya señalamos anteriormente, en 1708, coincidiendo con la vuelta de la Corte a Madrid y con la reanudación de la actividad teatral, los cómicos italianos decidieron construir un teatro permanente para hacer representaciones públicas. Para ello pusieron su mirada en el lavadero de los Caños del Peral, que, como vimos, aunque pertenecía a los propios del Ayuntamiento, se regía por el sistema de arriendo. Así que, en julio de 1708, se dirigieron a la Villa en los siguientes términos:

Señores: La compañía de los farsantes italianos en esta Corte al Real servicio de S.M. (que Dios guarde) se pone a los pies de VV.SS. y dice que, a efecto de fabricar un teatro de representar para el bien público, suplica a VV.SS. se sirvan de mandar se les alquile el lavadero con sus pertenencias que está más debajo de la Encarnación, junto al Juego de la Pelota, ofreciendo pagar en la forma ordinaria lo mismo que han pagado y que pagan los que hasta ahora se han servido y se sirvan de él, en que recibirán merced de VV.SS. [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 a].

El 9 de julio la Villa vio el memorial precedente y pidió los informes pertinentes al Corregidor y a los Comisarios de propios [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 b]. El primer problema con que se encontraban los Trufaldines era que el lavadero estaba arrendado desde el 28 de septiembre de 1705 a Diego Mallet, comisario de víveres del

ejército francés, y Juana Bordanava. Éstos le habían cedido el usufructo a Domingo Dupui, quien, a su vez, se lo había traspasado a Catalina de Aramburen, que lo tenía hasta 1714. Los italianos solucionaron el problema mediante un acuerdo privado con ésta última el día 2 de agosto de 1708:

Digo yo, Catalina de Aramburen, a cuyo cargo están las pilas y cuartos de los Caños del Peral, propio de Madrid, que he recibido del Sr. Francisco Bartoli tres mil y seis reales vellón en esta forma: los mil y quinientos por razón del traspaso ajustado del arrendamiento por los seis años y dos meses que faltan por cumplir, y los mil y quinientos y seis restantes por otros tantos que tengo pagados adelantados conforme a la obligación hecha y ciclo corrido hasta el día 28 de marzo de 1709, que es hasta cuando tengo pagado, como consta de recibos [AVM, 3-134-28; Cotarelo, 1917: 36-37].

Catalina de Aramburen no firma por no saber escribir: en su lugar lo hace Domingo Chavarría. Con este acuerdo, que solventaba la dificultad antedicha, Bartoli se dirige de nuevo al Ayuntamiento:

Señor: Francisco Bartoli, puesto a los pies de V.S., dice que habiendo acudido a V.S. para que le diese el sitio del lavadero de los Caños del Peral para efecto de formar teatro para representar la compañía italiana sin quitar por esta razón las pilas del lavadero que sirven al público, se sirvió V.S. remitirlo al Sr. Corregidor y caballeros Comisarios para que reconociesen si había inconveniente, y no habiéndole hallado si no es el de estar arrendado el cuarto y pilas por nueve años de que faltaban seis y dos meses para fenecer dicho arrendamiento, pone en noticia de V.S. tienen vencido este reparo, pues ha conseguido traspaso el suplicante de dicho arrendamiento a su favor como consta de los papeles que presenta, respecto de lo cual y de querer este sitio para el referido efecto para lo que es preciso hacer a su costa diferentes obras, por tanto a V.S. suplica se sirva concederle la licencia necesaria para ejecutar a su costa la obra que conviniere, pues está pronto a hacer obligación en la forma ordinaria así de que el tiempo que ocupare dicho sitio aunque exceda del arrendamiento expresado pagará arreglado a la escritura ejecutado como a que siempre que le dejare pondrá a V.S. libre, desembarazado y como ahora se le entrega aquel sitio, o como mejor a V.S. convenga, en que recibirá especial merced [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 d].

El 3 de agosto, es decir, al día siguiente del acuerdo entre Bartoli y Catalina de Aramburen, la Villa resuelve acceder a la petición de los italianos con las siguientes condiciones:

Se acordó corra a cargo del dicho Francisco Bartoli y compañía el dicho arrendamiento por tiempo de los dichos seis años y dos meses que faltan para fenecer el actual, y se les concede licencia para que a su costa puedan hacer la obra que se necesitare para formar el teatro y para su ejecución, y la de que otorguen escritura de obligación el dicho Francisco Bartoli y los demás de su compañía, así para la seguridad del precio y paga del dicho arrendamiento como de que dejarán al tiempo que fenezca la casa, vivienda y pilas de los Caños del Peral en la forma que al presente se les entrega [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 e].

El 8 de agosto la Junta de Propios se manifiesta en el mismo sentido, insistiendo en las condiciones arriba expresadas de que “los dichos Francisco Bartoli y compañeros al tiempo que fenezca dicho arrendamiento han de dejar las pilas de los dichos Caños del Peral con su vivienda en la forma que al presente están” [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 f]. El mismo día Bartoli pagó al Mayordomo de propios de Madrid, don Eugenio de Sabugal y Cepeda, mil ciento treinta reales por el medio año del arriendo del lavadero [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 g], y el 4 de septiembre firmó una carta de obligación por la cantidad de dos mil doscientos reales al año para los siguientes hasta la finalización del arriendo [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 57 i].

Las obras duraron todo el otoño, y los Trufaldines debieron de encontrarse en más de una ocasión en apuros. En noviembre elevaron una instancia al rey para que les proveyera de la madera que necesitaban para la reforma. Éste, como en otras ocasiones, atendió a su solicitud, y el 15 de noviembre de 1708 se dio la siguiente orden al Veedor de las Obras Reales:

Sobre instancia de la compañía de representantes italianos en razón de que se les conceda una porción de madera para la obra que están haciendo en los Caños del Peral, ha resuelto S.M. que de la destinada para la Zarzuela se les den seis vigas de a pie y cuarta de a 30 y doce sesmas del mismo largo y doce tercias de a 46 pies, y para que



tenga cumplimiento lo que S.M. manda, lo participo a Vm. de acuerdo de la Junta de Obras y Bosques a fin que dé la providencia correspondiente a su ejecución [A.G.P., Secc. Admin., Espectáculos, leg. 667; *Fuentes XXX*, doc. N° 16]

Con estas ayudas, el teatro estaba dispuesto a finales de 1708: en enero de 1709 el Ayuntamiento de Madrid estudiaba el siguiente memorial de los Trufaldines:

Ilmo. Señor: La compañía de representantes italianos de S.M. (que Dios guarde) está a los pies de V.S. y dice cómo en su nuevo Coliseo de los Caños del Peral tiene prevenido un aposento para la Real Villa de Madrid, y así suplica a V.S. con el debido rendimiento para que se sirva de participar con el Ayuntamiento esta ofrenda respetuosa que hace la misma compañía en cumplimiento de su debida atención y con la esperanza de lograr el aumento de mayores obligaciones si es (como no deja de esperarla por la benigna interposición de V.S.) que esta Villa quiera servirse de condecorar con su Real presencia los trabajos de los más humildes criados que puedan tener la dicha de conseguir favores de su benignidad sin merecimiento alguno, como espera de su gran patrocinio [AVM, 3-476-7; *Fuentes XI*, doc. 61 a]

La Villa aceptó la amable invitación de los italianos, pues, “teniendo Madrid la obligación que tiene constituida por la escritura de arrendamiento que otorgaron de las casas y pilas de los Caños del Peral pertenecientes a los propios de Madrid, en que de labrado nuevo Coliseo y para su ejecución pedido licencia y permiso de este Ayuntamiento por el tiempo de dicho arrendamiento, se acordó que Madrid concurra en la misma conformidad que lo ejecuta en los dos Corrales de la Cruz y Príncipe de esta villa” [*Fuentes XI*, doc. 61 b].

El documento precedente indica que los italianos estaban orgullosos de su obra y la presentaban ante las autoridades como una novedad en la Corte, distinguiéndola de los corrales de la Cruz y del Príncipe. Años después, Francesco Neri se referirá a los Caños del Peral recordando cómo la compañía italiana “fabricó a su costa un suntuoso teatro como le consta a Madrid”. Sin embargo, el teatro se denominó a menudo “corral de Trufaldines”, tal como se llamaban el resto de los teatros madrileños.

#### 4.2.- El Corral de Trufaldines entre 1709 y 1737.

Este teatro, fuese suntuoso o simple corral, sirvió para las representaciones durante poco tiempo. A partir de 1711 la disolución de la compañía italiana lo dejó sin utilidad, y Francesco Neri empezó sus gestiones para devolverlo al Ayuntamiento y cobrar algo de lo que habían gastado. La Villa se mostró dispuesta a recibir el local, pero no con intención de dedicarlo a teatro, sino a otros usos, entre los que se barajó hacer un almacén de carbón. El local, sin embargo, estaba en buenas condiciones y resultaba atractivo para representar en él, ya que el 29 de febrero Juan Antonio Penón, que pretendía el arriendo de los corrales, presentaba la siguiente propuesta a Madrid:

Si [los Trufaldines] del todo abandonasen su corral y no deshiciesen y quitasen cosa alguna, así de él como de su teatro como al presente le tienen, me allano desde el día que me entregasen las llaves a pagar lo mismo que pagan a Madrid por el arrendamiento, haciendo nueva escritura de él y pagando en cada un año lo que constare por escritura haber ellos pagado o debían pagar [AVM, 2-458-12; *Fuentes XIII*, doc. 45c1]

El Ayuntamiento, no obstante, no aceptó ninguna de las ofertas de arrendamiento y decidió administrar directamente los corrales [*Fuentes XIII*: 48], de modo que la proposición de Penón quedó sin efecto. El 21 de agosto de 1713 la Villa tomó en consideración la petición de Neri y la trasladó al Corregidor y al Comisario de Propios para que informaran. La Junta de propios, a su vez, decidió el 21 de noviembre de ese año hacer un reconocimiento del teatro:

Se haga reconocimiento y vista de ojos mañana, miércoles, 22 de este mes alas tres de la tarde, pasando a la casa lavadero de dichas pilas los Sres. Corregidor, caballeros Comisarios de propios y Procurador general, para cuyo reconocimiento se avisará al Mayordomo de propios Theodoro Ardemans y Juan de Morales concurran a dicha hora. [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 95 f].

La visita se realizó, y a consecuencia de ella Ardemans y Morales emitieron el siguiente informe:

Teodoro Ardemans, arquitecto mayor de Obras reales y de las de Madrid, y Juan de Morales, aparejador del Real sitio de Buen Retiro y alarife de Madrid, decimos que en virtud de orden de los Sres. Corregidor y caballero Comisarios de propios, hemos visto, reconocido, medido y tasado todos los reparos de fábrica y obra nueva que han ejecutado por su cuenta la compañía italiana en el sitio de las pilas de los Caños del Peral, propio de Madrid, y hemos hallado que todos los reparos tocantes a fábrica de albañilería, cobertizos, tejados y pies derechos que lo mantienen vale 16.000 reales de vellón, y todo lo restante que está fabricado de madera, así en los aposentos altos y bajos, pasos escaleras, entablados de tablonés, asientos y otras cosas que pertenecen a esto vale 8.000 reales de vellón; asimismo todo el teatro, bastidores, lienzos y pintura en que se incluyen todas las mutaciones que hay y cortina vale 6.000 reales vellón; que juntas estas tres partidas suman y montan 30.000 reales de vellón. [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 95 g].

El informe no debió de parecer suficiente, porque el 4 de enero de 1714 la Junta de propios pidió una valoración más detallada del estado del local y sus pertrechos:

Se acordó que el Maestro mayor o Juan de Morales, alarife de esta Villa, reconozca el corral que llaman de Trufaldines y está en las casas lavadero de dichas pilas pertenecientes a los propios, y declare con toda expresión el estado en que estaba al tiempo y cuanto las tomaron en arrendamiento para hacer teatro de representación en ellas, qué coste tendrá reducirle de cómo hoy está a como en su principio estaba, teniendo presente la escritura de obligación que contrajeron, y asimismo qué valen los pertrechos y madera de que se compone dicho teatro y demás cosas tocantes a él que por dicha compañía se hubiere ejecutado y al presente subsistan, expresando uno y otro soporte y circunstancias prevenidas con toda distinción y claridad [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 95 i].

Ardemans no se personó en esta ocasión. Fue Juan de Morales quien hizo este segundo informe, firmado el 8 de enero de 1714. Se trata de un informe detalladísimo, en donde el alarife de Madrid nos ha dejado la mejor descripción que tenemos sobre el teatro:

En cumplimiento de lo acordado por los Sres. Conde de la Jarosa, Corregidor, y caballeros Comisarios de propios de esta Villa en junta de 4 de enero de este año, y teniendo presente la escritura de obligación de la compañía de representantes italianos otorgada en 4 de septiembre del año pasado de 1708, en que se declara que siempre y cuando dejasen desembarazado el corral y teatro de comedias de los Caños del Peral, propios de Madrid, lo ha de dejar en la forma que antes estaba al tiempo que se hizo el primer arrendamiento y traspaso en 10 de octubre de 1705 y empezó a correr en 28 de septiembre de dicho año, y es así que para poner el referido corral en la forma que estaba el año pasado de 1708 se necesita hacer su pared lineal por la fachada que mira a la Plazuela de la Encarnación, quitando rincones y resaltos que han hecho los italianos con su obra para el uso de sus puertas y aposentos de teatro. Asimismo dejar sus tejados corrientes en la fachada y respaldo de la nueva vivienda que estaba hecha en dicho sitio, y asimismo en los colgadizos de las pilas se consideran dos tercias partes que se deben poner y serán cuatro tramos de armadura y tejado. Asimismo en todo su recinto, si se demoliere la obra de dicho teatro, como con efecto parece conveniente, se demuelan los aposentos para que se pueda aprovechar las tablas y tablones y demás madera de sus aposentos y pisos, reservando el cubierto de tejado respecto de que de no tener uso y faltarle la ventilación por no tener ventanas en breve tiempo se pudrirá dicha madera y no tendrá estimación y sería necesario hacer sus albardas de tapias con su hilados de ladrillo y solado a lomo con buena mezcla de cal y en todos los pisos de aposentos hacer recibos de piedra y cal en todos los senos y entradas que hoy tienen para diferentes cabezas de madera, en que se considera de gasto para ponerlo como va dicho en la forma que antes estaba 3.000 reales de vellón, y lo que hoy vale la fábrica hecha en dicho corral por cuenta de los dichos italianos 16.000 reales, de fábrica de pies derechos, carreras y armaduras y tejados con basas de berroqueño, y subsiste hoy dicha fábrica sin embargo de que también necesita algún leve reparo en parte de sus tejados y tapias que conforme a su nueva obligación tendrá de costa 400 reales que tocan pagar a dicha compañía. Asimismo lo que pertenece a tablas y tablones, puertas y bancos y pisos de aposentos y escaleras de dicho teatro vale 8.000 reales, y como pertrechos vale 6.000 reales. Asimismo valen los bastidores y mutaciones y cortinas, que se componen de 28 bastidores de jardines, bosques y palacios, ocho bambalinas, cinco cortinas con la grande, techo de lienzo de angulema, siete celosías, dos bastidores en blanco, 20 claros de barandillas torneadas, una araña, dos portadas, cuatro bastidores nuevos, cuatro mutaciones, caballo Pegaso, cuerdas de cáñamo y garruchas, 6.000 reales, y si se consideran como pertrechos, valen 4.000 reales. Por manera que de los dichos 30.000 reales de este todo,

según la declaración hecha en 18 de diciembre del año pasado de 1713, se bajan los 3.000 reales, coste que había de tener de poner como estaba el sitio, y los 400 de reparar el tejado, queda esta partida de 16.000 reales reducida a 12.600 reales, y las dos partes que se siguen, si se consideran como pertrechos, quedan reducidas a 10.000 reales, que resulta al resumen 22.600 reales de vellón. Éste es mi sentir, y lo firmé en Madrid a 8 días del mes de enero de 1714 años.- JUAN DE MORALES

El informe se completa con una tasa firmada también por Juan de Morales en que se resumen los principales aspectos económicos de su valoración. El valor inicial de 30.000 reales quedaba reducido a 22.600 por los siguientes conceptos:

Por manera que la partida de el cubierto con sus fundamentos queda resumida en	12.600
La partida de entablados de pasos, escaleras y aposentos y bancos queda en	6.000
La partida de bastidores, mutación y todo el teatro está resumida en	4.000
<hr/>	
Que componen los	22.600

Parece conveniente que Madrid se encarga de las dos partidas de cubierto y teatro que suman 16.600 reales de vellón, y la partida de pisos y aposentos se podrá encargar de ella la compañía de italianos y demolerlo a su costa, dejándolo reparado como antes va dicho, y aprovechándose de su madera por razón de que ésta tendrá siempre desperdicios por estar despedazado. Y en esta forma se podrá erigir un almacén para carbón con poca costa.- MORALES [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 95 j].

Con este informe en sus manos, la Junta de propios propuso el 30 de enero que se pagara a Neri lo que pedía (como ya vimos el asunto no quedó ahí, sino que aún tuvo *Florindo* que pedir una y otra vez que se le abonara la cantidad establecida) y que el local volviera al Ayuntamiento en el estado en que estaba cuando lo cedieron a los Trufaldines:

[En vista de los papeles y declaración antecedente de Morales] y lo que verbalmente informó el Maestro mayor cuando antecederamente de orden de V.S. se reconoció este sitio, en que dijo ser incapaz pudiese servir para teatro de compañías españolas por lo débil de su fábrica y ninguna subsistencia, y ser la armazón de madera y clavos, que para mantenerla no sería bastante su producto, además del inconveniente de incendio por ser su materia tan próxima a él, y que de lo que podría servir sería de almacén de carbón o madera, esto parece no conveniente, porque sin la evidente imposibilidad de rendir a los propios de Madrid caudal alguno, hay el inconveniente de la cercanía a Palacio, en donde no sería bien se estableciese almacén de ningún género, pues aunque no resultase perjuicio de fuego o terreno o vecindad inmediata por estar aislado este sitio, con la proximidad de agua, es conveniente tener presente el de la decencia a lo inmediato de la Habitación real, y que semejantes almacenes deben estar extramuros donde no ofendan las vecindades con el ruido y la contingencia de incendio, pues aunque los propios de Madrid pierdan esta utilidad, es debida la primera y justa atención de la vecindad de Palacio, cuando este sitio podrá Madrid hacerle ocupar en otra cosa que le rinda la correspondiente utilidad. Mediante los motivos expresados en consecuencia de la remisión de Madrid por su acuerdo, le parece a esta Junta que esta parte deje la casa y pilas en la misma conformidad que se le entregó y se obligó por su escritura, y sería muy de la piedad de Madrid la atiende, así por las pérdidas que expresa haber tenido, y el dilatado tiempo que ha no se representa y estar fuera de su casa y patria, dándoles liberación de la escritura de obligación contraída y tiempo que cumple en 27 de septiembre de este año, remitiéndoles el importe del último que cumple dicho día, siendo a su cuenta y cargo todos los pertrechos que hay en dicho corral, y dejando la casa y habitación desocupada y en la misma conformidad que se les entregó, para que, teniendo Madrid entendido todo lo referido, resuelva lo que tuviere por más conveniente, que como siempre será lo mejor [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 95 k].

La idea del corral de carbón, sin embargo, no debió de abandonarse inmediatamente. En junio de ese mismo año de 1714 un tal José Guillermo pide que se le arriende el “corralón cubierto que ha quedado adonde estaba el teatro de los Trufaldines” para convertirlo en almacén de carbón. Dice que no ha menester “el cuarto y pilas... y V.S. podrá arrendarlo separado” [AVM, 3-134-40; *Fuentes XI*, doc. 108 a]. La Villa rechazó la petición en la misma fecha y encomendó a la Junta de propios que se buscaran nuevos términos para el arrendamiento del local.

Mediante el informe antecedente de los caballeros Comisarios de propios se continúen los pregones para el arrendamiento de lo que en él se expresa, y se haga presente en el Ayuntamiento al tiempo y cuando se haga postura de este propio [AVM, 3-134-40; *Fuentes XI*, doc. 108 d].

Los pregones no surtieron efecto. En 1716 el antiguo teatro seguía abandonado. En esta fecha la reconstituida compañía de los Trufaldines vuelve a solicitar que se le ceda el local de los Caños. El 17 de septiembre el rey ordena que se les devuelva el teatro sin pagar arrendamiento, y que sean de su cuenta las pequeñas reparaciones que hagan falta, lo que demuestra que no se había desmantelado la obra anterior, como se había pedido insistentemente en 1714. A consecuencia de esta orden, el 20 de septiembre se realiza una nueva visita del local. El alarife de Madrid Andrés Sánchez informa sobre la misma:

Reconocí la casa de los Caños del Peral, la cual está en la forma siguiente: primeramente tiene 14 pies derechos con sus abrazaderas de hierro con sus puentes de pie a pie derecho, que en cada uno hay tres puentes, para la división de los aposentos, con sus jabalcones a los tirantes y su armazón de madera que cubre todo el teatro y su puerta corriente a la plazuela, y su cuarto, que se compone de cinco piezas soladas de ladrillo con sus puertas y ventanas usuales y corrientes [AVM, 3-134-28, *Fuentes XI*, doc 129 e].

La nueva compañía se dio por satisfecha y recibió el teatro, que “está en la misma conformidad que la dejamos a Madrid cuando cesamos en el arrendamiento de ella”.

Comenzó así la segunda ocupación del corral de Trufaldines, que duró al menos siete años. Sin embargo, a partir de 1723 se deshace la segunda compañía italiana y el teatro vuelve a abandonarse. Retorna entonces al Ayuntamiento, que se encuentra con el mismo problema que en 1714. El 9 de noviembre de 1725 la Villa abre un expediente sobre el local con la intención de venderlo, para lo cual tiene concedida licencia del rey, lo que supone que ya no existe el obstáculo de los Trufaldines para que Madrid pueda tomar decisiones sobre “el sitio y casa de los Caños del Peral”:

Diose cuenta de la planta y delineación del sitio y casa de los Caños del Peral, que pertenece a los propios de esta Villa y está concedida por S.M. facultad para que se venda y su producto se emplee en el tanteo y compra del oficio de Depositario general de ella, ejecutada por Theodoro Ardemans, maestro mayor de las obras reales y de las de esta Villa, con asistencia del Sr. Corregidor y el Sr. Don Pedro de Alava, a quien Madrid nombró para este efecto en lugar y por indisposición del Sr. Don Juan de Prats, Comisario del cuartel en que se incluye dicha casa y sitio, en el día 6 de este presente mes, como consta en la declaración y tasación de dicho maestro mayor, que su tenor es el siguiente:

*Aquí la declaración*

Tratado y conferido se acordó que para el fin y efecto que se expresa en la citada Real facultad se ponga y tenga presente en el oficio de Ayuntamiento del Sr. Secretario Vergara y se pase copia de este acuerdo y declaración a la escribanía del numero del cargo de Manuel Naranjo para que en continuación de la diligencias de dicha venta y compra de la Depositaria general se pregone y se pongan cédulas en las partes publicas para si hubiese persona que compre la dicha casa y sitio en la forma declarada y se admitan las posturas y mejoras que se hicieren conforme a derecho, de que para que Madrid se halle noticioso de lo que en esta dependencia se adelantare se le participara lo que ocurriere en fuerza de los autos judiciales que con esta razón se hicieren [AVM, 2-203-8; *Fuentes XII*, doc 53]

Lastimosamente, no parece que se conserve “la planta y delineación del sitio y casa de los Caños del Peral [...] ejecutada por Teodoro Ardemans” que cita este documento.

En los años siguientes el corral sirvió ocasionalmente para que representaran los cómicos españoles con motivo de las obras que se estaban efectuando en el Corral del Príncipe, lo que desmiente el informe de 1714 acerca de “ser incapaz pudiese servir para teatro de compañías españolas por lo débil de su fábrica y ninguna subsistencia”. Parece ser que incluso se pensó en volver a utilizarlo como lavadero. Sin embargo, la mayor parte del tiempo el teatro estuvo desocupado, lo que debió de acentuar su mal estado y precipitar su ruina.



#### 4.3.- Demolición del Corral de Trufaldines. Construcción del Coliseo de los Caños del Peral.

En 1737 el marqués de Scotti pide al Ayuntamiento que se faciliten todos los medios para que pueda actuar en los Caños del Peral una compañía de ópera. Las desavenencias con la Villa son ocasión para acabar de una vez por todas con los conflictos entre Palacio y Ayuntamiento. El rey manda demoler el corral y construir otro nuevo más grande [Turina, 1997: 31].

El marqués de Scotti se encargó de la construcción del que sería el Coliseo de los Caños del Peral poniendo incluso su fortuna personal, lo que terminó arruinándolo. Finalmente, gracias al mecenazgo de un rico hacendado madrileño, Francisco Palomares, se acabó el teatro, que se inauguró el 16 de febrero de 1738, domingo de Carnaval, con la ópera *Demetrio*, libreto de Pietro Metastasio y música de Adolfo Hasse [Turina, 1997: 32].

Durante mucho tiempo se ignoró quién había sido el arquitecto del nuevo coliseo. Barbieri suponía que fue el propio Scotti, ayudado por el “arquitecto Filippo Bononcini”<sup>15</sup> el encargado de las obras. Con más razones se le atribuyó a Santiago Bonavía, arquitecto italiano que se encontraba en Madrid realizando diversas obras. Hoy está bastante bien establecido, gracias a Carlos Sambricio, que el autor fue Virgilio Rabaglio, colaborador de Bonavía, a quien Scotti hizo venir expresamente de Italia. Sambricio [1972] publicó un documento de 1759 en que Rabaglio apelaba a la Junta de la Academia de Bellas Artes “pidiendo que se le tenga por Maestro Arquitecto”. Las razones presentadas por el arquitecto italiano estaban en las obras realizadas por él:

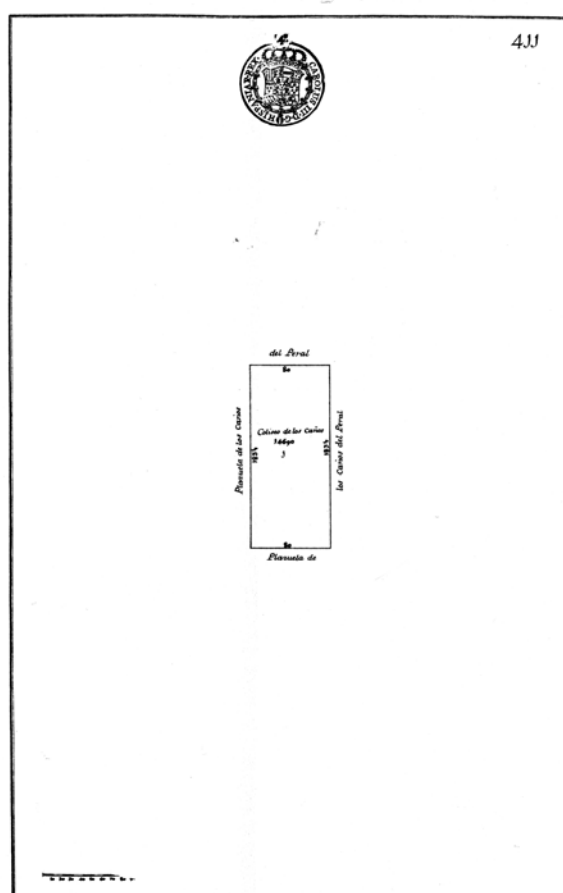
Y constando por ellos y de notoriedad pública que el otro D. Virgilio Rabaglio ha servido de Maestro Arquitecto con aprobación del Rey en el nuevo Palacio desde 27 de junio de 1742, y entre otras muchas obras reales además de la Iglesia de San Justo, Coliseo de los Caños del Peral y otras [Sambricio, 1972: 322].

---

<sup>15</sup> Como ya sabemos, Filippo Bononcini era uno de los cómicos de la segunda compañía de los Trufaldines, y su labor al disolverse ésta fue la de encargado del vestuario. Nunca se le atribuyeron funciones de arquitecto.

El teatro levantado por Rabaglio estaba en la misma situación que el antiguo lavadero y el Corral de Trufaldines. Era de proporciones modestas si lo comparamos con los teatros de épocas posteriores, y especialmente con el Teatro Real, que vino a sustituirlo: un rectángulo perfecto de 80 por 183 pies (22,29 por 50,99 metros). Sin embargo, en el momento de edificarlo fue el teatro más grande de Madrid. Duplicaba la superficie del Corral del Príncipe y casi doblaba la del Corral de la Cruz.

El catastro de Ensenada, en su lámina 411, nos muestra la disposición del teatro, si bien sólo nos ofrece la forma y dimensiones de la manzana en que se inserta. El Coliseo era ya un edificio exento, que ocupaba un espacio rectangular situado en medio de una nueva plaza, la Plazuela de los Caños del Peral.



15. El Coliseo de los Caños del Peral en la *Planimetría de Madrid* correspondiente al Catastro de Ensenada.

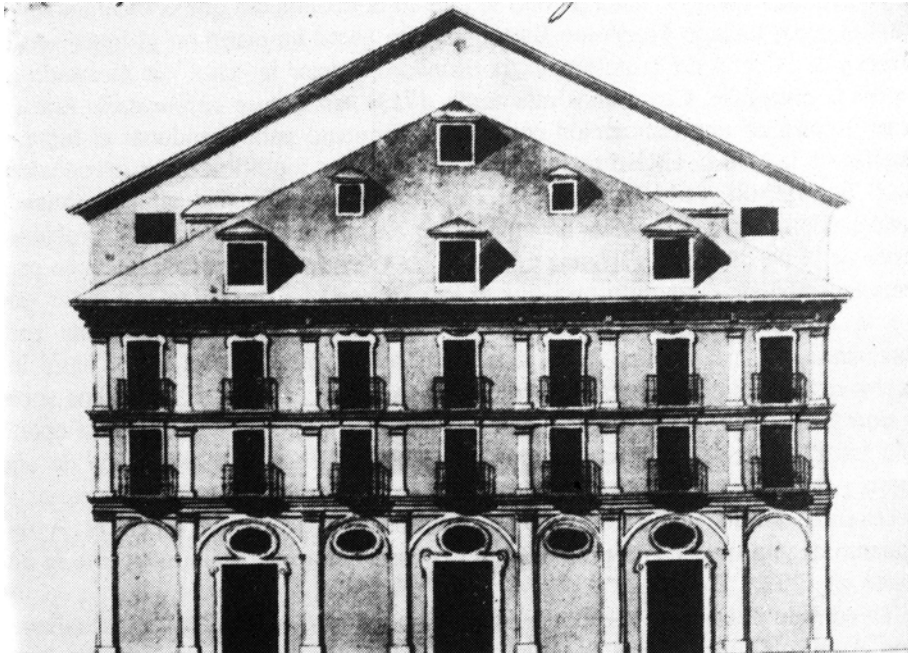
Las anotaciones<sup>16</sup> indican que pertenece “a la Villa de Madrid, de la cual no se halla asiento alguno en los libros de la Regalía; y aunque no goza de privilegio, no se la impuso carga alguna, por no producir alquileres y servir solamente de coliseo, que llaman de los caños del Peral donde se representaban óperas y comedias” [*Planimetría general de Madrid*, vol. 2, p. 332].

Nos encontramos, por tanto, con el primer teatro exento de Madrid, el primero que se ofrece al público como un edificio singular. Ello supone que hubo que derribar los edificios colindantes para crear la plazuela en donde se levantaba el teatro, ya que el lavadero y el Corral de Trufaldines tenían edificios adyacentes. De hecho, el solar en donde se levantaba el Coliseo, con sus 14.640 pies cuadrados, ocupa 4.000 pies más que los 10.250 que, de acuerdo con la tasación de 1663, tenía el lavadero contando con los 7.500 de sitio cercado y sitio fuera de la cerca. Si nos atenemos al sitio cercado, que responde con seguridad al edificio de la “casa y pilas” de los Caños del Peral, el nuevo teatro tiene casi el doble de superficie. La disposición, sin embargo, de este a oeste, con su fachada principal de cara a las fuentes de los Caños, es prácticamente la misma que la del edificio anterior.

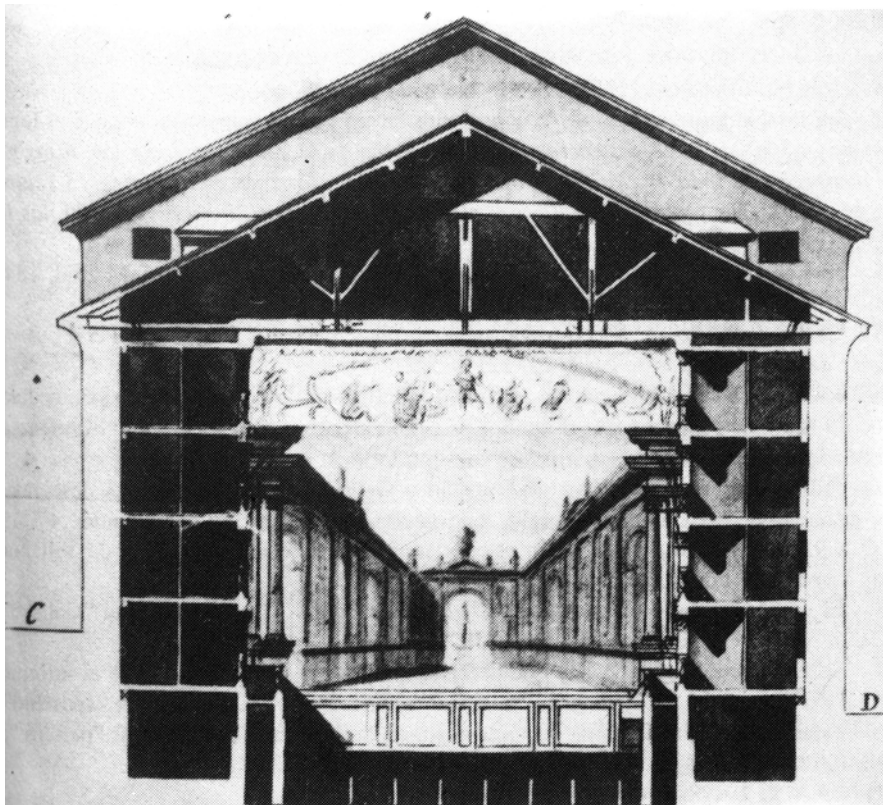
Los planos conservados del Coliseo nos muestran un teatro a la italiana con su caja escénica de buenas dimensiones, su embocadura de doce metros y su sala de forma rectangular rematada por un semicírculo al fondo de la misma. Cuatro pisos de palcos dispuestos en forma radial sobre el patio, en donde había noventa asientos, lo que lo diferencia de los patios de mosqueteros de los corrales madrileños. De todas formas, el hecho de conservar la cazuela para las mujeres, el aposento de Madrid y los palcos de tertulia, implican un cierto compromiso entre las nuevas formas italianas y las costumbres teatrales españolas [Fernández Muñoz, 1988: 58-62].

---

<sup>16</sup> Parece que hay un error, ya que la entrada corresponde a la lámina 412, no a la 411.



16. Fachada del Coliseo de los Caños de Peral.



17. Alzado interior del Coliseo de los Caños del Peral con escenografía.

#### 4.4.- Situación y estructura del Corral de Trufaldines en los Caños del Peral.

El Corral de Trufaldines se insertaba en el edificio de la “casa y pilas” de los Caños del Peral. Las reformas que hicieron los italianos no supusieron ningún cambio apreciable en la estructura externa del lavadero. Las únicas referencias a este respecto son las que hace Juan de Morales en su informe de 1714, cuando habla de las reformas que serían necesarias para dejar el edificio como estaba en 1708:

[...] necesita hacer su pared lineal por la fachada que mira a la Plazuela de la Encarnación, quitando rincones y resaltos que han hecho los italianos con su obra para el uso de sus puertas y aposentos del teatro. Asimismo dejar sus tejados corrientes en la fachada y respaldo de la nueva vivienda que estaba hecha en dicho sitio.

“Rincones y resaltos para el uso de puertas y aposentos del teatro”. El lavadero debía de tener una sola entrada, la que daba al patio de las pilas. Los Trufaldines, de acuerdo con las costumbres teatrales de la época, debieron de hacer una entrada de mujeres y probablemente alguna otra que comunicase directamente con los aposentos, de forma que no se mezclasen los públicos a la entrada y la salida, tal como tenían los corrales de la Cruz y del Príncipe (y así mismo, todos los corrales de España). De hecho, cuando se construyó el Coliseo de los Caños, se hizo en su fachada sur una entrada lateral que debe de ser la de la cazuela. El lavadero, sin embargo, no era un edificio exento. Tenía solamente una, o quizás dos fachadas, la que daba a la fuente de los Caños, y la que miraba a la plazuela que en otras ocasiones se llamaba “del juego de pelota” y que en este caso se llama “de la Encarnación” porque, efectivamente, al norte de la misma se encontraba el monasterio de la Encarnación.



dinero que le entregó la compañía para satisfacer enteramente a todos los acreedores que habían dado materiales fiados para la fábrica del Coliseo de los Caños del Peral, y respecto que la misma compañía hizo carta de poder al suplicante para que pueda vender dicho Coliseo a esta Real Villa de Madrid...

Ahora bien, “coliseo” era el nombre que recibían los teatros cubiertos, como el del Buen Retiro para diferenciarlos de los corrales, que en su inmensa mayoría tenían el patio a cielo abierto. ¿Era el de los Caños del Peral un teatro cubierto? Parece que sí. No se trata solamente de las menciones al coliseo, sino de otras alusiones que aparecen en los documentos. En el informe de Juan de Morales que he citado ya varias veces se dice expresamente:

Asimismo en todo su recinto, si se demoliese la obra de dicho teatro, como con efecto parece conveniente, se demuelan los aposentos para que se pueda aprovechar las tablas y tablones y demás madera de sus aposentos y pisos, reservando el cubierto de tejado respecto de que de no tener uso y faltarle la ventilación por no tener ventanas en breve tiempo se pudrirá dicha madera y no tendrá estimación...

Parece claro que se hace referencia al último piso con las palabras “el cubierto de tejado”. Lo que no queda claro es si se trata de la cubierta de toda la edificación o solamente el “teatro”, que en la época se refiere fundamentalmente a la zona del fondo del tablado, en donde se ponían las decoraciones, que en los corrales se denominaba a menudo “vestuario”. En este caso se trataría de la caja escénica, pues era el de los Caños un teatro a la italiana. Tendríamos así un escenario cubierto que daría a un patio abierto. Pero si es así no se explica por qué se pudriría la madera por falta de ventilación.

Hay otras alusiones a este hecho. En 1714 José Guillermo pidió que se le arrendase, para convertirlo en almacén de carbón, el “corralón cubierto que ha quedado adonde estaba el teatro de los Trufaldines”. Tampoco es una prueba definitiva, porque el mismo Guillermo explica que no necesita “el cuarto y pilas”, que se podrían arrendar a otra persona, pero sí es muy verosímil que el “corralón” se refiera al patio del antiguo lavadero, convertido por los italianos en el patio del teatro.



Que fuese un teatro cubierto vendría a explicar el hecho de que los Trufaldines hiciesen funciones por la noche, lo mismo que se hacían en Palacio. Y es el caso que, si tenían un teatro cubierto y sin ventanas, las funciones de los italianos debían de utilizar siempre iluminación artificial.

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que el teatro tenía una estructura a la italiana con una caja de escenario que permitía el uso de bastidores para crear escenografías en perspectiva y un peine que serviría para hacer los vuelos y otros tipos de tramoyas, así como mutaciones complejas. Varey lo explica con claridad, al comentar precisamente el documento de Juan de Morales: “This document reveals that the theatre was a wooden structure built on and around the house which formed part of the existing lavadero. The auditorium had raked seating and tiered boxes. The stage was supplied with visible-change machinery, and the sets included gardens, woods and palaces, whilst ropes and pulleys and the figure representing Pegasus indicate the use of *vuelos* and cloud machines. The fabric of the theatre was evidently jerry-built and could not be expected to have a long life; the lease of the site was, after all, to expire in 1714. In some respects, however, the Caños del Peral was more up-to-date than the existing *corrales*, in that it was designed from the start with a proscenium arch and for a modern type of staging; it evidently reproduced the stage conditions which the Italian actors had experienced in other countries and on which they could count in the royal theatres of Madrid” [Varey, 1986, p. 293]

Esta estructura de “teatro a la italiana” viene confirmada por los pertrechos que cita Morales: “los bastidores y mutaciones y cortinas, que se componen de 28 bastidores de jardines, bosques y palacios, ocho bambalinas, cinco cortinas con la grande, techo de lienzo de angulema, siete celosías, dos bastidores en blanco, 20 claros de barandillas torneadas, una araña, dos portadas, cuatro bastidores nuevos, cuatro mutaciones, caballo Pegaso, cuerdas de cáñamo y garruchas”. La “cortina grande” es, por supuesto, el telón, lo que asegura que el teatro tenía boca de escenario.

Pero lo confirman también las propias obras de los Trufaldines que sabemos que se representaron en los Caños del Peral. La ópera *L'interesse schernito dall proprio inganno*, estrenada probablemente en 1722, lleva como subtítulo en su portada: “Capriccio boscareccio da rappresentarsi nel nuovo teatro de comici italiani”. El “nuovo teatro” es, sin duda, el de los Caños del Peral. Esta obra tiene varias mutaciones escenográficas:



Campagna di Pisa con veduta d'un Casino d'Egeste sù la sponda dell'Arno.

Camera d'Egeste.

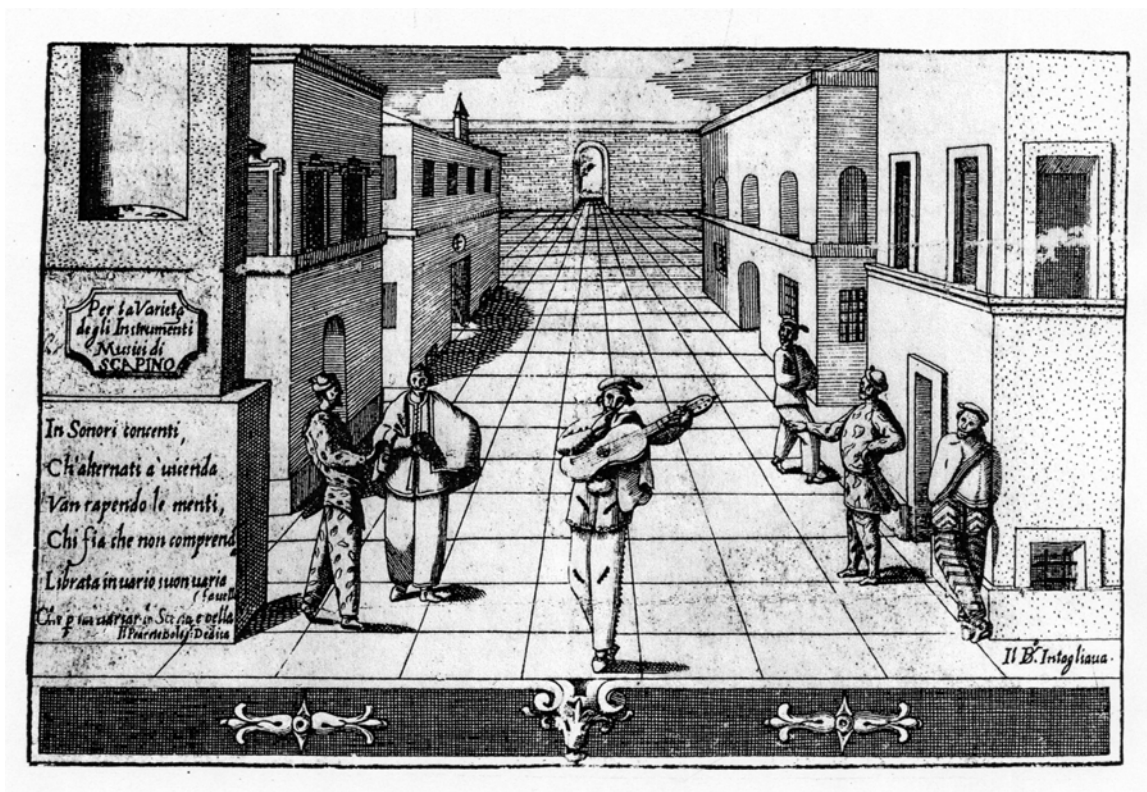
Bosco.

Giardino.

Cortile.

Tempio d'Himeneo.

La tradición italiana, por otra parte, incorporaba siempre, tanto en las obras de gran espectáculo como en las comedias de máscaras, el decorado en perspectiva dentro de una caja escénica en donde el espacio se creaba mediante bastidores. Incluso cuando se establecían teatros provisionales en lugares sin dotación escénica específica, se construía una caja con su arco de proscenio y su telón de boca.



19. Escena de *commedia dell'arte* en un tablado con escenografía a la italiana.

El patio del teatro, sin embargo, debía de ser más parecido al de los corrales que al de los teatros a la italiana. El plano de Rabaglio que analizaremos más adelante muestra bien claramente que el patio era rectangular, tirando a cuadrado, y estaba porticado en tres de sus lados. Esta forma es casi idéntica a la de los corrales de Madrid, y se pudo realizar a partir del patio del lavadero sin un gran costo por parte de los Trufaldines, ya que no se necesitaban para ello reformas estructurales.

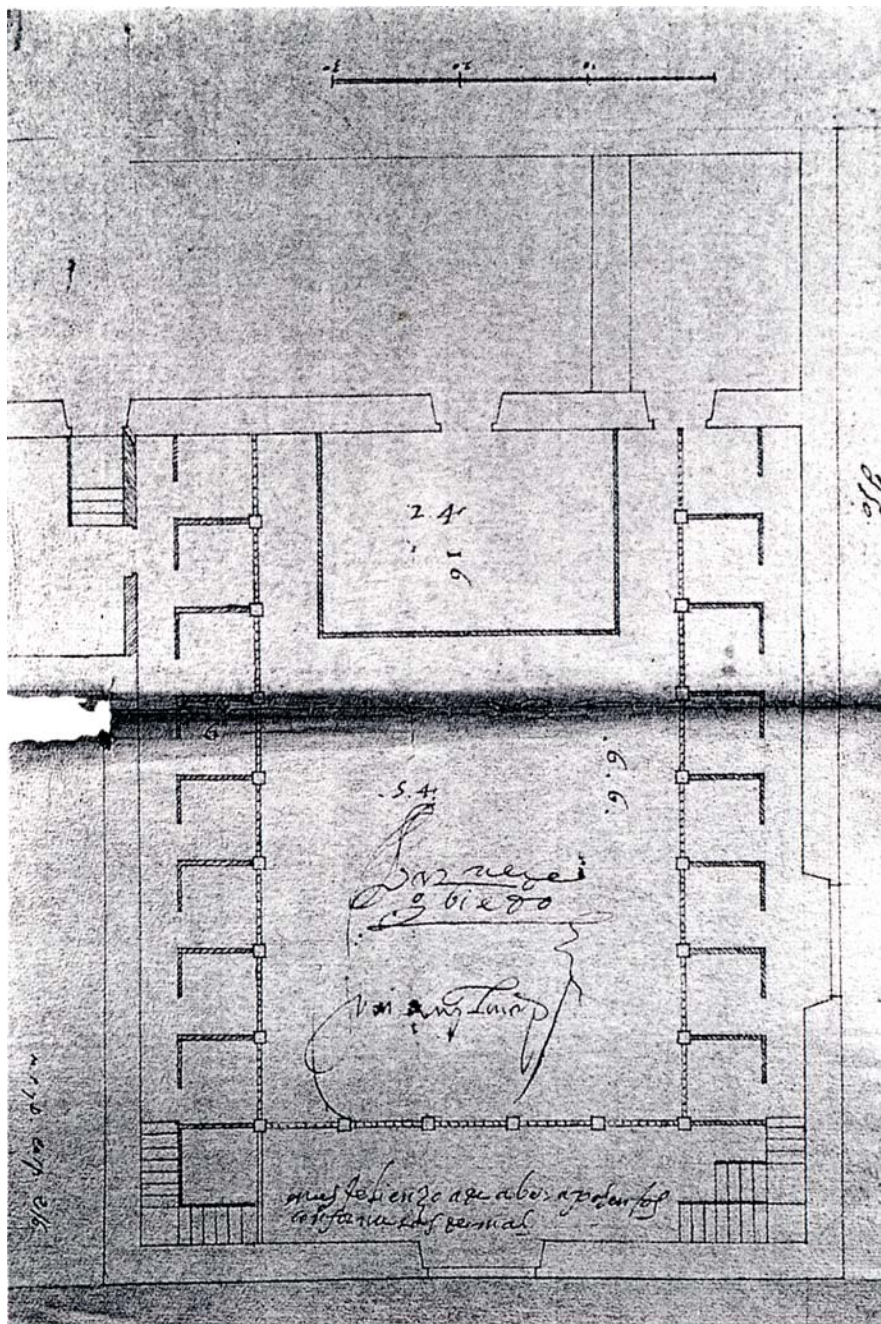
El patio del lavadero era, con seguridad, rectangular y seguramente no estaba porticado. En uno de sus lados, probablemente el que daba al este, tenía un colgadizo que cubría las pilas construido, como hemos visto, en 1642, y, sobre él, retranqueado hacia el fondo, se levantaba al menos un piso. La reforma tuvo que consistir en construir una serie de galerías que recorrieran el perímetro interior del patio por tres de sus lados formando cuatro pisos, de forma semejante a como estaba constituido el Corral del Príncipe. La estructura en cuatro pisos viene corroborada por el informe del alarife Andrés Sánchez en 1716:

Reconocí la casa de los Caños del Peral, la cual está en la forma siguiente: primeramente tiene 14 pies derechos con sus abrazaderas de hierro con sus puentes de pie a pie derecho, que en cada uno hay tres puentes, para la división de los aposentos, con sus jabalcones a los tirantes...

Los tres puentes apoyados en jabalcones<sup>17</sup> suponen tres pisos además del que quedaba a nivel del suelo. La disposición se asemeja a muchos de los corrales de comedias que había en España en aquel momento y no es en esencia distinta de la que tiene todavía hoy el Corral de Almagro.

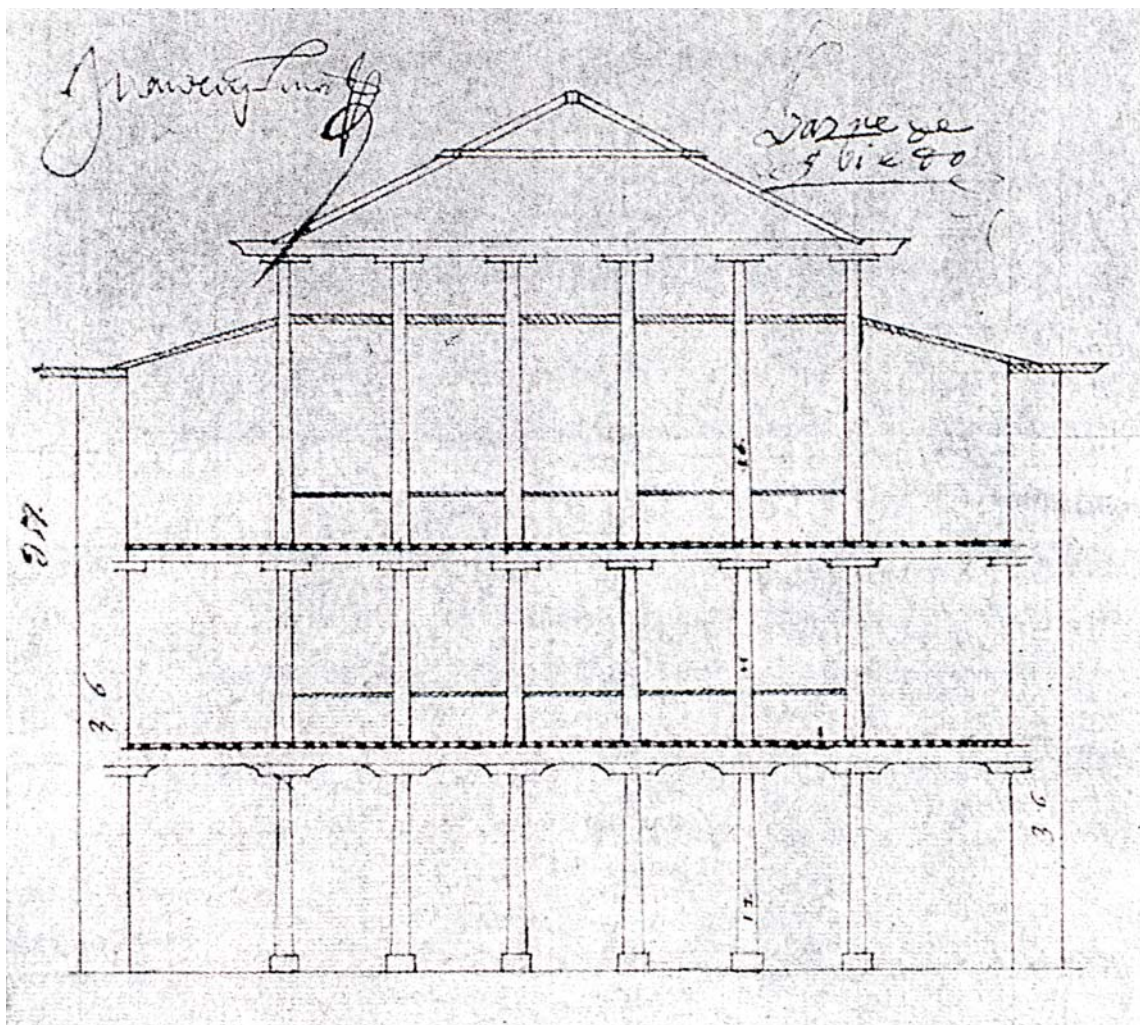
---

<sup>17</sup> Jabalcón: “Madero ensamblado en uno vertical para apeaer otro horizontal o inclinado” (DRAE)



20. Plano del Corral de Toro.





21. Alzado del Corral de Toro. La estructura de los aposentos es muy similar a la del Teatro de los Caños del Peral.

El piso bajo, al nivel del patio, es verosímil que estuviera en sus laterales, y quizás también al fondo, ocupado por unas gradas. El primer piso debió de acoger la cazuela o aposento grande para las mujeres, además de otros aposentos. El segundo estaría completamente dedicado a aposentos particulares, entre ellos seguramente el aposento de Madrid que en 1709 ofrecía Bartoli a la Villa. El tercero, en fin, sería el piso de los “desvanes”, los aposentos con peor visibilidad que existían en el Corral del Príncipe.

Todo ello estaba construido en madera, de la cual tuvieron tanta necesidad los Trufaldines que, como vimos, se les cedió la que estaba destinada al Palacio de la Zarzuela.

Cuando se pensó en deshacer el coliseo en 1714, se hizo mucho hincapié en esta madera, que era lo más valioso del teatro:

[...]hoy vale la fábrica hecha en dicho corral por cuenta de los dichos italianos 16.000 reales, de fábrica de pies derechos, carreras y armaduras y tejados con basas de berroqueño, y subsiste hoy dicha fábrica sin embargo de que también necesita algún leve reparo en parte de sus tejados y tapias que conforme a su nueva obligación tendrá de costa 400 reales que tocan pagar a dicha compañía. Asimismo lo que pertenece a tablas y tablones, puertas y bancos y pisos de aposentos y escaleras de dicho teatro vale 8.000 reales, y como pertrechos vale 6.000 reales.

¿Qué pasó en todo este proceso con las pilas? Todo indica que seguían estando allí. Los sucesivos documentos hacen referencia a que, una vez terminado el arriendo, se volvería a dejar todo tal como estaba en 1708, incluidas las pilas: “los dichos Francisco Bartoli y compañeros al tiempo que fenezca dicho arrendamiento han de dejar las pilas de los dichos Caños del Peral con su vivienda en la forma que al presente están”. De hecho, en los años 20 se pensó en volver a utilizar los Caños del Peral como lavadero. Pero ¿dónde estaban?

Por supuesto, se podían desmontar y apilar (nunca mejor dicho) en algún almacén para volver a colocarlas. Pero si, como pensamos, no había más que una sola hilera de pilas, es también perfectamente posible que se quedaran en el lugar donde estaban, cubiertas por alguno de los nuevos elementos que se incorporaron al lavadero para convertirlo en teatro.

A menudo se ha pensado que este primer teatro de los Caños era una construcción endeble y hecha con precipitación. El mismo John Varey opina de esta forma. Sin embargo, no parece que sea así. Los Trufaldines se preocuparon de hacer un edificio sólido con buenos pies derechos asentados en piedra berroqueña, tirantes de hierro y puentes de madera sustentados por jabalcones. Todo ello estaba apoyado en los muros del lavadero, de forma que al querer deshacerlo pensaba Juan de Morales que habría que rellenar los resaltes y agujeros hechos en las paredes.

Si era suntuoso o no, es algo que resulta difícil de calibrar hoy en día. Sin embargo, no parece que le viniese a la zaga a los dos corrales madrileños, a los que seguramente ganaba en lujo por el de los decorados de la caja escénica. No era tampoco un teatro

pequeño. El Corral de la Cruz, el mayor de los dos existentes en Madrid, tenía 147 pies de largo por 55 de ancho (lo que da un total de 8.085 pies cuadrados, prácticamente lo mismo que indica el Catastro de 1768 para el que entonces era ya el Coliseo de la Cruz: 8.087 pies); el del Príncipe era más pequeño: tenía 110 pies de largo por 68 de ancho [Ruano de la Haza, 1991: 14], lo que supone una superficie de 7.480 pies cuadrados. Es decir, el Corral de los Caños del Peral, si es que tenía solamente los 7.500 pies que ocupaba el edificio del lavadero y no se había ampliado con algún terreno de los no cercados, era sólo ligeramente más pequeño que el Corral de la Cruz y prácticamente igual que el Corral del Príncipe. Si, como éste último, tenía tres pisos de aposentos, su tamaño y aforo debían de ser prácticamente iguales.

El hecho de que en 1726 se utilizase el Corral de los Caños para las representaciones de las compañías españolas mientras se arreglaba el Corral del Príncipe no hace más que confirmar lo que venimos viendo: el teatro levantado por los Trufaldines se inscribía perfectamente dentro de la tipología, tamaño y formas de los teatros públicos madrileños. Como hemos visto, en 1712 el aspirante a arrendador de los corrales, Juan Antonio Penón, hizo una oferta para quedarse con el local, si los Trufaldines no desmontaban ni el corral ni el teatro, con vistas a representar en él.

¿Por qué, entonces, se repiten las afirmaciones acerca de que los Caños del Peral no es apropiado para representar? Lo que sucedía, con bastante probabilidad, es que el terreno sobre el que se asentaba el teatro no era bastante firme. No lo ha sido nunca. Ya vimos que el lavadero tuvo problemas de sustentación y hubo que hacer constantes obras de reforma. Una vez derribado el Corral de los Trufaldines, y construido el Coliseo de los Caños, éste, a pesar de ser un teatro de nueva planta y de ser una “obra de mampostería con sillares de piedra berroqueña en los ángulos” [Turina, 1997: 32], sufrió las mismas calamidades durante los escasos ochenta años en que estuvo en pie. Finalmente fue derribado en 1816 “por el informe del arquitecto Antonio López Aguado sobre la ruina irreversible del edificio; ruina anunciada en sendos informes previos de Ventura Rodríguez en 1784 y de Juan de Villanueva en 1807. La causa es un arroyo oculto, proveniente de la antigua fuente de los Caños del Peral, que cruzaba a unos 14 metros por debajo del edificio” [Turina, 1997: 46].

Sobre el solar del Coliseo de los Caños, considerablemente ampliado, se construyó el Teatro Real, inaugurado en 1850. Pero tampoco llegó a cumplir ochenta años de actividad. En octubre de 1925 se tuvo que cerrar por la aparición de “dos enormes grietas verticales en la fachada de la calle de Vergara, que van desde el nivel del suelo hasta la última cornisa” [Turina, 1997: 241]. Los informes técnicos aportaron nuevos datos de los desastres del teatro: “en 1890 se advirtió que el muro de carga de la izquierda del escenario estaba en ruinas y se reconstruyó. En 1900, al construir la escalera que conduce a la delegación regia se produjo una grieta en el muro próximo a ella, grieta que aumentó con el tiempo. En 1917, al reformar la galería de butacas, se observó que debajo de las losas de mármol había un socavón de tres metros de profundidad y siete de longitud que había dejado colgada la pavimentación; la causa se achacó al arrastre de tierras por corrientes subterráneas. Otro hundimiento análogo se produjo en el portal del Conservatorio. En 1922 / 23 se advirtieron grietas en la galería de los palcos principales [...]. Estas grietas fueron aumentando de tamaño y de longitud. En 1924 se advierte un hundimiento en la escalera que usan los reyes para llegar al palco de diario. Se comprueba que la escalera descansaba en terreno falso. Se entibó la escalera y se hicieron obras de consolidación con vigas de hierro y bóvedas de ladrillo. En 1925 se advierte que el terreno por debajo de las losas del pórtico de carruajes de los reyes había descendido 30 centímetros” [Turina, 1997: 242].

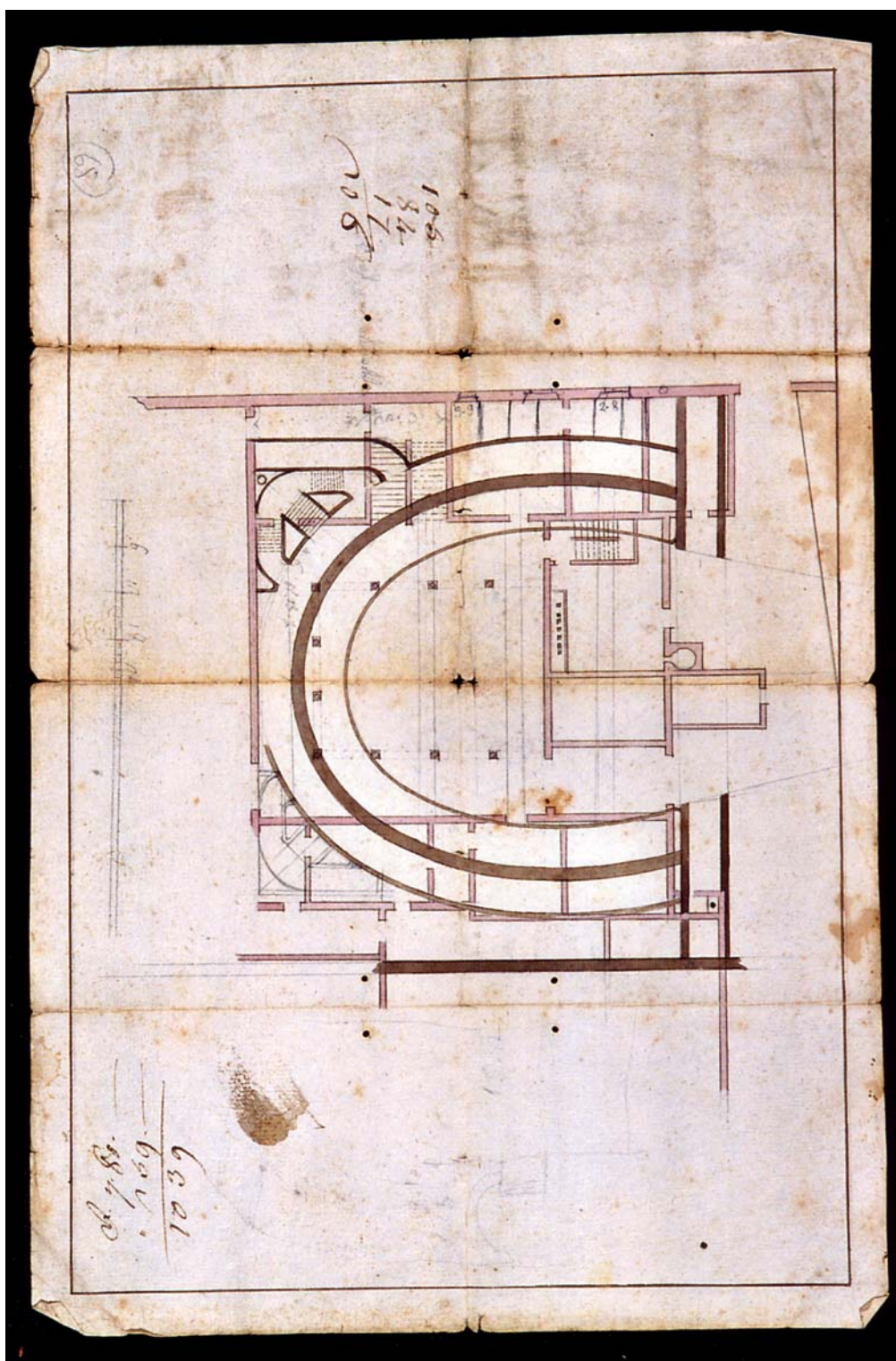
Las obras de reparación duraron cuarenta años, y comenzaron por el “realce y consolidación de todos los cimientos, así como la creación de una ataguía a lo largo de todo el perímetro del edificio que recoja las aguas subterráneas y las canalice antes de que lleguen a tocar los muros” [Turina, 1997: 243-244]. En 1966 se volvió a abrir y, si bien se hicieron obras de acondicionamiento de 1991 a 1995, no parece que por ahora se hayan repetido las amenazas de ruina del edificio. Bien es cierto que todavía no han pasado ochenta años desde 1966.

Con esta historia, no es de extrañar que el Corral de los Trufaldines, antiguo lavadero de muros de tapial, con una estructura sobrepuesta de madera, y sometida a la inestabilidad del terreno, tuviera a menudo grietas en los muros, desplazamiento de soportes y otros vicios que obligaban a constantes reparaciones. Es lógico que los técnicos dudasen de las virtualidades del edificio para contener dentro de sí a más de mil personas distribuidas en cuatro pisos y desaconsejasen su uso como teatro.

#### 4.5.- El plano de Rabaglio.

Existe un documento de singular importancia para comprobar muchas de las hipótesis formuladas más arriba sobre el Corral de los Trufaldines. Se trata de un plano de Virgilio Rabaglio que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y corresponde probablemente a uno de los primeros bocetos del nuevo teatro realizados por Rabaglio sobre la planta del antiguo lavadero. Este documento excepcional que, por lo que sabemos, no ha sido utilizado hasta ahora, es el único plano del teatro creado por los italianos que hemos podido encontrar y nos da la oportunidad, mediante su análisis y el contraste con los documentos escritos, de reconstruir el Corral de Trufaldines en su último estadio antes de ser derribado. Bien es verdad que, además de apoyar algunas de nuestras conjeturas o desvelarnos alguna incógnita, nos añade a menudo nuevas perplejidades, como ya tendremos ocasión de comprobar.





22. Plano de los Caños del Peral realizado por Virgilio Rabaglio.

El plano consiste en una serie de apuntes realizados sobre el dibujo de una planta preexistente, lo que revela la primitiva intención de utilizar el edificio antiguo para construir el nuevo Coliseo utilizando algunos elementos, especialmente muros. Sin embargo, ya desde el origen se ve que el proyecto suponía ampliar considerablemente el local, pues la herradura dibujada, que corresponde al patio de butacas y los palcos, con su correspondiente pasillo de distribución, ocupa todo el espacio del antiguo corral. La caja del escenario no está siquiera abocetada, si bien hay unas líneas que prolongan la herradura del patio hasta el exterior del corral e indican que el teatro se prolonga en esa dirección.

Se han diseñado también los muros de carga del proscenio y un muro que debía cerrar el teatro por el sur, en donde evidentemente hay un patio. En el vano que forma la curva de la herradura con el muro posterior está diseñada una elegante escalera de tres tramos que da directamente al pasillo de distribución de palcos. Todo ello se puede ver hoy en el plano en tonos marrones, que probablemente fueron negros en su origen y han ido perdiendo tonalidad con el tiempo.

A lápiz hay otros elementos esbozados, sin tanta calidad como los que hemos descrito: una escalera gemela en el lado sur del patio de butacas; varias ventanas en el muro norte, así como apuntes de mediciones y escalas.

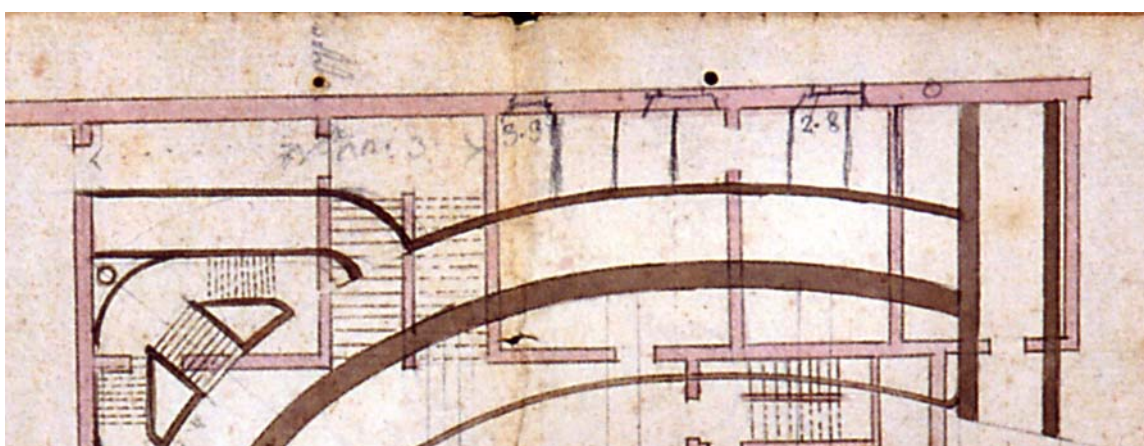
Todo esto forma parte de la nueva estructura que se piensa construir. Por los planos posteriores se puede comprobar que el proyecto sufrió algunas reformas, comenzando por el hecho mismo de que no se utilizó el antiguo corral y se demolió todo lo existente. La elegante forma de herradura se transformó en un rectángulo acabado en semicírculo y las escaleras no se construyeron de acuerdo con el dibujo aquí analizado. Sin embargo, las dimensiones, la estructura general de teatro a la italiana, están ya en este boceto.

De todas formas, lo que nos interesa es lo que está debajo de él. Es un plano dibujado con bastante precisión y en otra tinta de tonos entre rosados y sepia. Podría ser obra del mismo Rabaglio, pero igualmente podría haber utilizado éste un plano anterior para hacer sobre él su proyecto. En todo caso, es la planta del Corral de los Trufaldines.

Aunque no tiene indicaciones que faciliten la orientación, creo que el muro más grueso que cierra la edificación por la derecha y que se abre en una gran portada en la zona inferior del plano, debe ser el muro norte del antiguo lavadero y luego corral, el que daba a la plazuela de la Encarnación o del Juego de Pelota. Me lleva a este convencimiento el que

el resto del edificio linda con otras casas y otros patios que no están dibujados, pero cuyos muros están esbozados sin terminar, marcando que siguen más allá de lo representado.

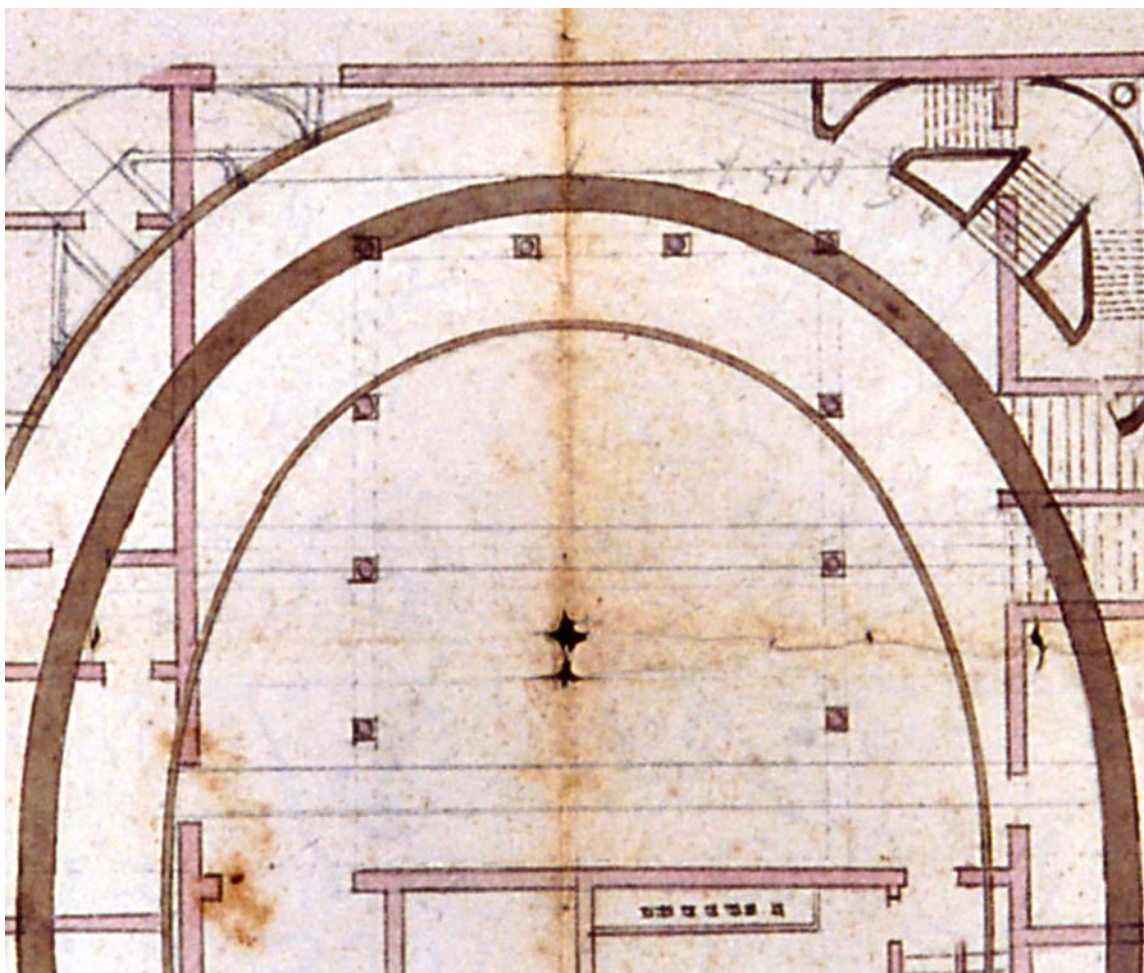
Se apoyan en este muro cuatro habitaciones y una escalera. Se trata, seguramente, de la vivienda del lavadero a que tantas veces se refieren los documentos. La escalera, que tiene carácter de verdadera escalinata por sus dimensiones, comunica con el patio y debe de llevar al piso superior, en donde estarán el resto de las habitaciones de la vivienda. El informe de Andrés Sánchez en 1716 hablaba de un “cuarto, que se compone de cinco piezas soladas de ladrillo con sus puertas y ventanas usuales y corrientes”. Tres de las que aparecen representadas en el plano de Rabaglio tienen comunicación entre sí y con el patio, por lo que se las puede considerar las habitaciones del piso bajo. La que está junto a la portada, sin embargo, no tiene comunicación con ellas ni con el patio, sino que tiene solamente una puerta que da al amplio patio de entrada, por lo que en principio no parece pertenecer al “cuarto”, sino que tiene todo el aspecto de un almacén o cuadra.



23. Detalle del plano de Rabaglio: zona norte.

La parte central del plano está ocupada por un patio y una construcción irregular que se adosa a la vivienda en forma perpendicular. El patio es perfectamente cuadrado y presenta un total de diez soportes sobre tres de sus lados, marcados con mucha precisión mediante un pequeño cuadrado en donde está inscrito una circunferencia. Son, sin dudarlos, los pies derechos a que hace referencia el informe de Andrés Sánchez.

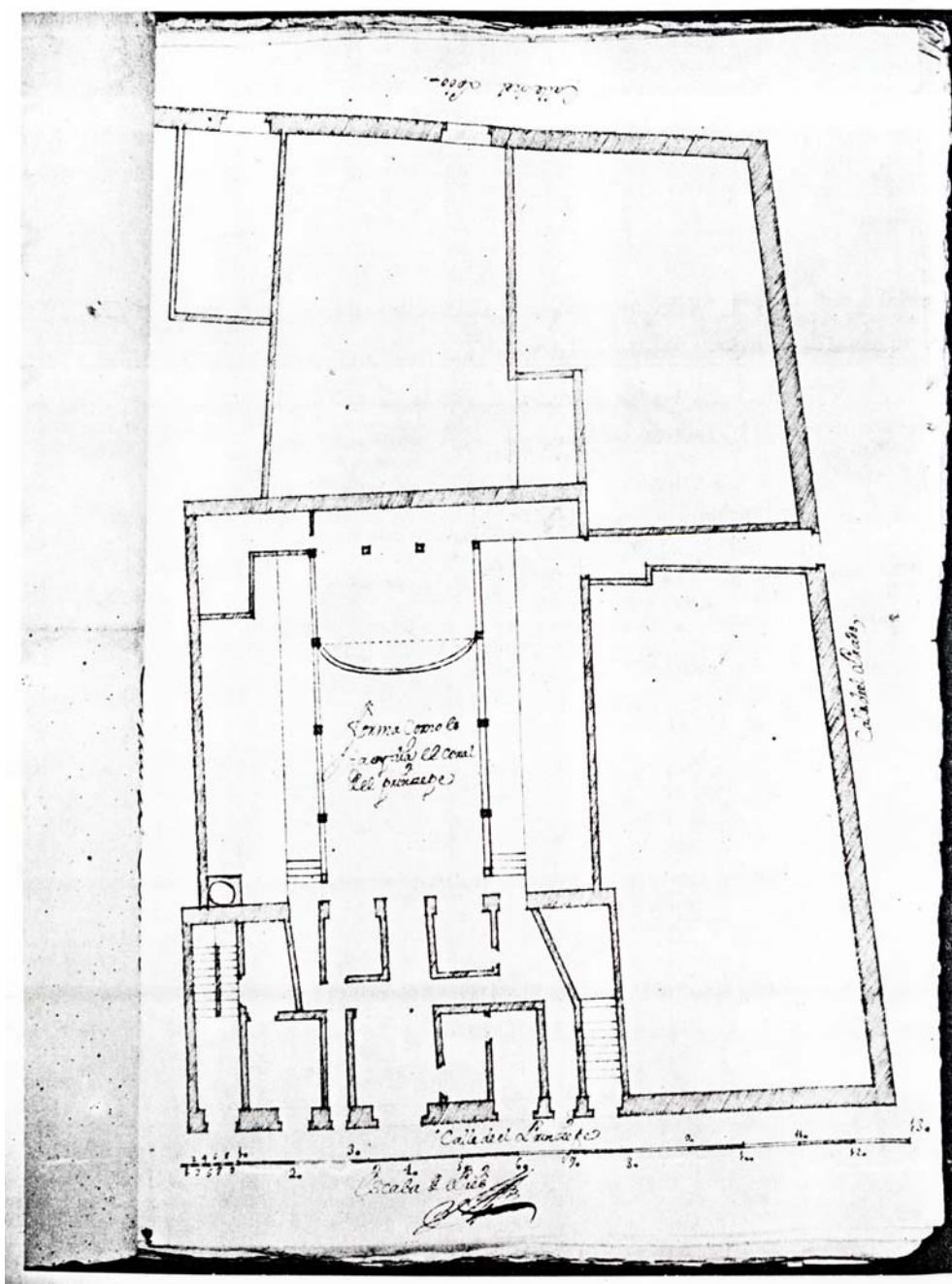




24. Detalle del plano de Rabaglio: patio.

El problema está en que este alarife hablaba de “14 pies derechos”, mientras que el plano sólo representa diez, y no existe ningún otro elemento en el patio que pueda parecer un pie derecho. ¿Dónde están, pues, los cuatro pies derechos que faltan? Existe, por supuesto, la posibilidad de que se hicieran obras entre 1716 y 1737, obras de las que no tenemos noticia, y que en ellas se quitasen algunos pies derechos para aumentar la zona edificada. Sin embargo, también podemos pensar en que haya un error, tanto en Andrés Sánchez como en Rabaglio. Y en este caso, más crédito me ofrece el plano que el rápido informe del alarife. Hay que tener en cuenta que los planos de los corrales madrileños nos ofrecen un aspecto muy semejante al del plano de Rabaglio: el Corral del Príncipe tenía cuatro pies derechos en cada lateral, y dos más al fondo, exactamente igual que en los

Caños. El Corral de la Cruz, cuyo patio era más alargado y estrecho, tenía cinco pies derechos en cada lateral.



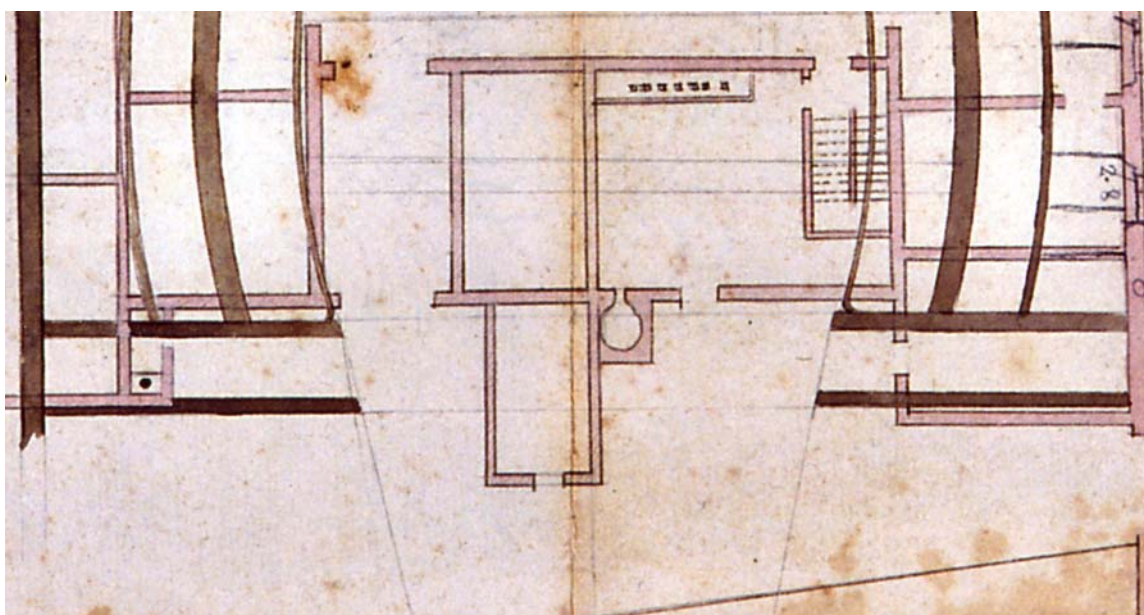
25. Plano del Corral del Príncipe realizado por Pedro de Ribera en 1735.

El patio tiene dos entradas desde el exterior y comunicación con todos los edificios que lo rodean. Las dos entradas principales parecen las de la parte sur. De las dos, la oriental da la impresión de ser la entrada principal, al menos de acuerdo con el plano, ya que es la única que en éste tiene comunicación con la calle, a través de un patio exterior y el portalón que, como vimos, tendría que abrirse a la plazuela. La otra entrada, simétrica, que está en la zona sur-oeste del patio, debía de dar a otro patio exterior que en este caso no está dibujado.

Las otras entradas al patio son puertas mucho más estrechas que comunican con algunos de los cuartos que lo rodean y no parece que tuvieran el carácter de entradas al teatro. Excepto la escalinata de la zona norte, que resulta muy amplia para ser simplemente la escalera de una vivienda modesta. Teniendo en cuenta que esta escalera comunica también con el exterior por la zona oeste, no sería desatinado pensar que era la entrada de los aposentos, entre ellos, por supuesto, la cazuela. Se cumpliría así en los Caños del Peral la norma de todos los corrales de comedias, en que había entrada de hombres y entrada de mujeres, lo más separadas posible para que no se formasen grupos mixtos al comienzo y al final de la función. Lo que nos falta aquí, para acabar de corroborar esta suposición, es otra puerta al exterior. Podemos suponer que de frente a la escalinata habría una de esas puertas que habían construido los italianos en 1708 y que, según Morales en 1714, se debían tapiar para dejar la fachada de la Plazuela de la Encarnación sin los “rincones y resaltos” que habían hecho los Trufaldines en ella. De hecho, la pared está, como quería Morales, lineal, sin rincones ni resaltos. Pero, como es más que dudoso que esas obras se hicieran nunca, y de hecho el edificio volvió a ser teatro durante otros nueve años, lo más lógico es suponer que la segunda puerta estaría situada un poco más al oeste, o incluso en otra fachada de la manzana, y se accedería a la escalera de los aposentos tras atravesar el patio exterior que en el plano se intuye en la zona oeste del teatro.

El edificio que limita el patio por el este es una construcción irregular que presenta detalles muy curiosos. La componen solamente tres cuartos que no tienen comunicación entre sí. Uno de ellos, que sobresale en medio del patio exterior, sólo tiene salida a éste, por lo que tiene el aspecto de ser otro almacén. De los dos que están en línea, el más meridional es un cuarto absolutamente cerrado, sin puertas ni, a lo que se ve, ventanas. El otro es el más amplio y tiene aspecto de ser uno de los más importantes de la edificación. Comunica

directamente con el patio exterior, por lo que tiene entrada directa desde la calle, sin necesidad de pasar por el patio, como les ocurre al resto de los cuartos. Por el otro lado, se abre a una escalera interior que parece comunicar con la vivienda o con los pisos superiores de este edificio, escalera que a su vez también tiene comunicación con el patio. Unida a este cuarto por un mínimo pasillo hay una curiosa construcción cuadrada con interior circular que sólo puede ser un horno o un pozo. Y en la parte que da al patio, pero en el interior del cuarto, está dibujado lo que parece un resalte del muro con siete cuadraditos en él.



26. Detalle del plano de Rabaglio: zona este.

Éste tiene que ser el edificio del lavadero propiamente dicho. Lo indican la entrada directa desde la calle, que revela el carácter de servicio público al que se puede acceder sin pasar por la vivienda, el pozo que es, con seguridad, la boca de la alcantarilla que se había construido en el siglo XVII, y el resalte en la pared que podría ser el canalón con sus siete bocas para las siete pilas del lavadero (ya que esos puntos parecen muy pequeños para ser las mismas pilas).<sup>18</sup> Si esto es así, el cuarto perfectamente cerrado no sería sino el depósito de agua de que se alimentaban las pilas, que habría quedado reducido a menos de la mitad de su tamaño desde 1642, pues entonces ocupaba toda la anchura del patio.

<sup>18</sup> En 1642 había en esta misma pared nueve pilas. No tenemos noticias de lo que pasó con las dos restantes.

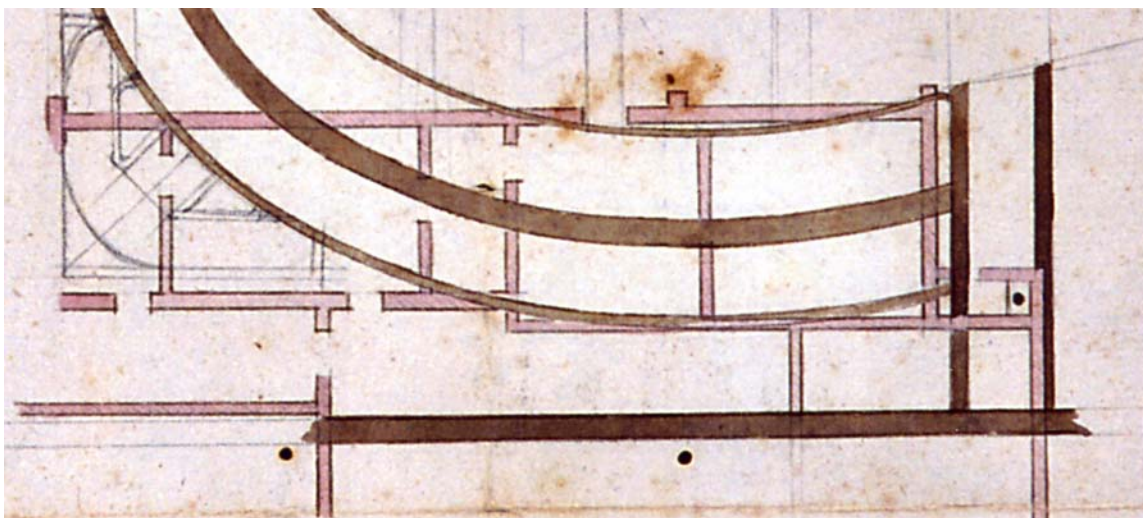


Ahora bien, si esto era así en tiempos del lavadero, cuando se convirtió en teatro, ¿qué papel cumplía? La disposición que tiene con respecto al patio y el hecho de ser la única zona sin pies derechos indica que estamos en el mismo escenario, en lo que serían los cimientos y foso de la caja escénica. Ésta quedaría abierta al patio por el oeste, probablemente con una boca que tendría la misma amplitud que la del centro del patio, entre los dos pies derechos que sujetaban los palcos superiores. Como ya vimos al hablar de las obras del colgadizo del lavadero, esta pared tenía algo más de once metros de longitud, y el muro de piedra del estanque se alzaba un metro y veintiséis centímetros, lo que supone unas dimensiones bastante aceptables y una altura muy apropiada para un tablado. Los tablados de la Cruz y el Príncipe tenían unas dimensiones más pequeñas: el del Príncipe medía 28,5 por 16 pies (es decir, ocho metros por cuatro y medio), y tenía una altura de unos seis pies (1,68 metros) [Ruano de la Haza y Allen, 1994: 160]; el tablado del Corral de la Cruz era más pequeño, y medía solamente 26 por 16 pies [Ruano de la Haza, 1991: 45]. El tablado de los Caños del Peral era, por tanto, mayor, pero hay que tener en cuenta que era una caja de escenario a la italiana, con sus hombros y su foro. Es posible que la embocadura no fuese mucho más ancha que la de los corrales de Madrid y tuviese unos ocho metros.

Así pues, con la reforma que lo convirtió en teatro, el antiguo depósito de agua del lavadero se habría convertido en el foso del escenario, y la escalera que encontramos en la parte norte sería la que comunicase los distintos pisos de la caja escénica.

Las construcciones que rodean al patio por el sur tienen menos interés. Forman una hilera de cuatro cuartos (hay uno más en el extremo oeste que, al no estar dibujado completo, dejamos al margen) desiguales, comunicados entre sí, con el patio y con otras casas y patios que rodean el edificio y que en el plano están solamente indicadas. Probablemente sean la “nueva vivienda” construida por Fernando de Sande en 1705, o quizá no pertenecían al lavadero, y se incorporaron al teatro cuando éste se construyó, pero sólo como paso a los aposentos de la zona sur del patio, lo mismo que las casas adyacentes al Corral del Príncipe. En todo caso, no hay en esa zona escaleras que comuniquen con los pisos superiores. Un pequeño habitáculo al fondo este, que comunica sólo con el patio de entrada, tiene todo el aspecto de ser la letrina.





27. Detalle del plano de Rabaglio: zona sur.

Rabaglio hizo una serie de apuntes a lápiz y a tinta que no siempre se pueden descifrar. Hay dos cuentas a tinta, que deben de corresponder a mediciones que desconocemos. En una de ellas se suman las cantidades 106, 84 y 17, con el resultado correcto de 206, y en la otra se suman 780 y 259, dando el resultado de 1039. Hay también una escala a lápiz en donde están marcados el 6, el 12, el 18 y el 24. Se puede pensar que corresponde a la escala de pies castellanos, pero, de ser así, el edificio completo no mediría más de 5.000 pies cuadrados, lo que no corresponde con las medidas que conocemos por los documentos.

El plano, por tanto, a pesar de los nuevos problemas que plantea, coincide en numerosos aspectos con lo que nos habían revelado los documentos escritos, y nos dibuja un teatro muy semejante a los corrales de comedias que existían entonces en Madrid. Solamente el uso de la caja del escenario y el hecho de ser techado (aspectos ambos que el plano no revela, pero tampoco niega) lo distinguiría de la Cruz y el Príncipe. Se crearía así un edificio de compromiso entre dos tradiciones teatrales, la española y la italiana, compromiso semejante al que se dio en tantos otros aspectos de la experiencia española de los Trufaldines.

## CAPÍTULO 5.

### LOS TRUFALDINES: CÓMICOS Y MÁSCARAS.

#### 5.1.- La primera compañía de los Trufaldines.

No son demasiados los datos que tenemos de los Trufaldines antes de su llegada a España en 1702 formando parte del séquito de Felipe V. Es difícil saber, por tanto, si se trataba de una compañía formada como tal o si se formó a base de reunir distintos cómicos de los que trabajaban en el norte de Italia a comienzos del siglo XVIII con el propósito de crear una nueva compañía que acompañase al rey. Ésta última parece la hipótesis más probable, no sólo por lo que sabemos de las costumbres de las compañías de la época, sino por lo que sabemos de alguno de los Trufaldines en aquellos años.

Cada una de las principales compañías italianas estaban en 1702 bajo la protección de un príncipe, que se cuidaba mucho de conservarla y sólo en contadas ocasiones permitía que alguno de sus cómicos se trasladara a otra ciudad para representar ante otros señores. Incluso considerando que el gran señor que pedía una compañía para su corte era el rey de España, no parece lógico que ninguno de los duques de Mantua, Parma o Módena le cediera la compañía completa: bastante sacrificio sería para él dejar que alguno de sus actores dejara su corte para ir a Madrid.

Lo que sabemos de alguno de ellos parece confirmar esta suposición: Domenico Bononcini debía de estar en 1702 recién llegado de Alemania, en donde había estado con la compañía de Francesco Calderoni. Si exceptuamos a su mujer, ninguno de sus compañeros en esta última compañía lo acompañó a España en la aventura de los Trufaldines. Gennaro

Sacchi se presentaba en 1686 y 1687 como “comico del Serenisimo Signor Principe Alessandro Farnese di Parma”, pero posteriormente estuvo en Hannover y en otros lugares de Italia y Europa.

Durante mucho tiempo han existido dudas acerca del origen último de la compañía, si bien se suponía que el su origen inmediato debía de estar en las fiestas ofrecidas a Felipe V en Milán durante la campaña de 1702. Sin embargo, los investigadores que han buscado información en Milán no han encontrado rastro de ellos [Bajini, 1997: 116n]. Los datos disponibles apuntaban más bien al triángulo formado por Módena, Mantua y Parma, de donde parece que provenían algunos de los Trufaldines y, como hemos visto, era la zona más activa en cuanto a la formación de compañías de corte de toda Italia. El hecho de que Sacchi fuese en algún momento cómico de la compañía oficial de Parma era ya un dato significativo. Que para agasajar al rey en Milán alguno de los duques de las ciudades citadas llevase a su propia compañía es una hipótesis muy verosímil. Y, ante el agrado de Felipe, lo más probable es que el mismo duque encargase a sus ministros organizar una compañía que lo acompañase a su corte. Las investigaciones de Morales [2004] y Torrione [2004] han venido a confirmar esta hipótesis, señalando con precisión al duque de Parma como el príncipe que cedió parte de sus cómicos al rey de España. El duque Francesco I Farnese había conocido a Felipe V en 1702 durante su visita a Cremona, y entre ambos se entabló una relación cordial que tendría abundantes consecuencias. Andando los años, el rey se casaría con la sobrina del duque, Elisabetta Farnese. Entonces, recién casado con María Luisa de Saboya, sólo obtuvo del duque una compañía de cómicos *dell'arte* para distraer sus ocios.

La compañía que llegó a Madrid estaba formada por siete hombres, tres mujeres y un niño. La lista proporcionada por el poder notarial de 21 de abril de 1703 nos da los siguientes nombres:

Francesco Servili, *Odoardo, capocomico*.

Isabella Servili, *Eularia*.

Vincenza Richiari, *Colombina*.

Francesco Bartoli.

Giustina Francesca Bononcini.

Domenico Bononcini.

Francesco Neri, *Florindo*.

Giovanni Antonio Bassanelli.

Gennaro Sacchi.

Andrea Morelli.

La compañía sufrió algunos cambios con el tiempo: el poder concedido a Francesco Bartoli por sus compañeros para hacerse cargo del lavadero de los Caños del Peral el 22 de agosto de 1708 nos proporciona los nombres de “Giustina Francesca Bononcini, Francesco Neri, Vicenza Maria Gardellini Neri, Dominico Bononcini, Giovanni Antonio Basanelo, Andres Moreli, y Gennaro Sacchi”. Tenemos ocho actores, seis hombres y dos mujeres, a los que quizás haya que añadir a Feliciano Zurre, esposa de Francesco Bartoli.

La mayor diferencia entre las dos listas (además de las dos Vincenzas, de las cuales hablaremos más adelante) está en la pareja de Francesco Servili e Isabella Costantini<sup>19</sup>, que después de 1703 no vuelven a aparecer en los documentos referentes a la primera compañía de los Trufaldines, y en cambio están entre los que llegan de Italia con la segunda compañía en 1715. Este hecho le hace suponer a Margarita Torrión que “regresarían a Italia durante la guerra de Sucesión, viniendo de nuevo a Madrid desde Parma en 1715” [Torrión, 2004: 787].

Otro documento, bien distinto, es el que proporciona el reparto de la comedia de Cañizares *El Trufaldino español y espiritada fingida*. La obra, escrita en 1714, nos da, no el nombre de los actores, sino el de los personajes. La coincidencia, sin embargo, es muy grande: las “personas” de la comedia son:

- Pantalón, barba.
- Cobielo.
- Trufaldino.
- El Doctor.
- Briguela.
- Florindo.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Aparece en 1703 con el apellido de su marido, Servili.

<sup>20</sup> El nombre está tachado y sustituido por “Eduardo”.

- Eduardo.
- Eulalia.
- Flaminia.
- Columbina.
- Músicos.
- Danzarines.
- Un chico. [Cañizares, *El Trufaldino español*, fol. 1r.]

Si dejamos aparte los músicos, los danzarines y el chico, encontramos diez personajes, tres mujeres y siete hombres<sup>21</sup>, que corresponden a la perfección con los actores arriba citados. Algunos documentos nos permiten, además, establecer una correspondencia entre los nombres de los actores y sus personajes, con dudas en varios casos. Están perfectamente identificados:

- |                        |  |
|------------------------|--|
| - <i>Coviello</i> .    | Gennaro Sacchi.                          |
| - <i>Truffaldino</i> . | Francesco Bartoli.                       |
| - <i>Brighella</i> .   | Domenico Bononcini.                      |
| - <i>Florindo</i> .    | Francesco Neri.                          |
| - <i>Columbina</i> .   | Vincenza Gardellini y Vincenza Richiari. |
| - <i>Odoardo</i> .     | Francesco Servili.                       |
| - <i>Eularia</i> .     | Isabella Costantini.                     |

No está tan claro, en cambio, si Bassanello hacía el papel de *Pantalone* o el de *Dottore*, pero es seguro que entre él y Morelli se encargaban de estos dos papeles. No hay una confirmación documental, pero por eliminación hay que concluir que Giustina Francesca Bononcini haría la segunda de las damas, *Flaminia*.

Así pues, contando con estas variaciones, estaríamos siempre en presencia de una compañía de entre ocho y diez personas. Margarita Torrione considera que eran once actores fijos, incluido el *capocomico*: “Gennaro Sacchi o Sacco (*Coviello*); Domenico Bononcini (*Briguela*) y su mujer Giustina Francesca Paghetti; Francesco Neri, pseudónimo de Paolo Antonio Foresi (*Florindo*) y su mujer Vincenza Maria Gardellini; Vincenza Richiarsi

---

<sup>21</sup> Serían nueve personajes, seis hombres y tres mujeres si consideramos que Florindo, en realidad, no participa en la acción de la comedia y su nombre está tachado en la lista de personas.

(*Colombina*); Francesco Servili (*Eduardo*) y su mujer Isabela Costantini (*Eularia*) Giovanni Antonio Basanelli o Basanello; Andrea Morelli; y Francesco Bartoli, *capocomico* de la compañía” [Torrione, 2004: 766]. La diferencia es muy pequeña y se basa en la suposición de que Vincenza Gardellini y Vincenza Richiari, las dos *Colombinas*, coincidieron en el tiempo, lo que me parece una suposición equivocada.

Un caso curioso es el del “chico” que aparece en el reparto de *El Trufaldino español*. La constancia con que aparece este chico en todas las obras relacionadas con los Trufaldines lleva a pensar que había siempre un muchacho en sus representaciones, que probablemente se encargaba de los vuelos y otras habilidades acrobáticas. Teniendo en cuenta que los Bartoli tenían un hijo, Felipe Bonifacio, que murió en la misma época que su padre, como refiere la viuda Feliciana Ziurre en 1714, no es arriesgado suponer que era este Felipe Bonifacio Bartoli el niño encargado de estos “pasos”.

Una compañía de *commedia dell’arte* solía tener la estructura que hemos visto en ésta primera tropa de Trufaldines, de acuerdo con los personajes típicos o “máscaras” que actuaban en las farsas italianas. Su esquema básico era parecido a éste:

Dos viejos:	<i>Pantalone.</i> <i>Il Dottore.</i>
Dos criados:	<i>Trufaldino, Arlecchino, Trivellino.</i> <i>Brighella, Scapin.</i>
Una criada:	<i>Colombina, Rosetta.</i>
Un figurón:	<i>Il Capitano.</i>
Dos enamorados:	<i>Florindo, Ottavio, Lelio.</i> <i>Flaminia, Aurelia, Clarice.</i>



28. Una compañía típica de *commedia dell'arte*, compuesta por *Il Dottore*, *Pantalone*, la *servetta*, *il Capitano*, la *innamorata*, *Brighella* y *Arlecchino*.

Una pareja más de galanes, o bien otra criada, podían completar este cuadro. Cuando Goldoni se instaló en París con el encargo de escribir para la *Comédie Italienne*, encontró la siguiente compañía:

El señor Carlo Bertinazzi, apodado *Carlín*, [...] era [...] célebre en el papel de Arlequín. [...] La señorita *Camilla* era una excelente Criada. [...] El señor Collalto [...] era el Pantalón [...]. El Sr. Ciavarelli representaba con el nombre de Scapin los papeles de nuestros Brighellas italianos [...]. El Sr. Rubini representaba provisionalmente el papel de Doctor de la *Comédie Italienne* [...] El Sr. Zanuzzi era el primer Galán [...], se le llamaba por el apodo de *Vitalbino* [...] Era el Sr. Balletti quien le secundaba [...] La señora Savi, primera actriz, y la señora Piccinelli, que era la secundaria, no tenían afortunadas disposiciones para la Comedia, pero eran jóvenes [Goldoni, 1994: 448-449].

Eran, como se puede comprobar, seis hombres y tres mujeres. Faltaba el *Capitano*, pero le suplía un segundo galán que hacía pareja con la segunda dama. Las semejanzas con la compañía de los Trufaldines son evidentes.

El público madrileño llamó muy pronto a esta compañía “de los Trufaldines”. Es altamente improbable que fuese ésta la denominación que ellos habían tomado para sí. No conocemos ninguna compañía que se llamase “de los Pantalones”, “de los Arlequinos” o “de los Lelios”. Inicialmente las compañías de *commedia dell’arte* tomaron nombres como *I Gelosi* o *I Confidenti*, pero era ésta una costumbre que había desaparecido a finales del siglo XVII: “Nella seconda metà del sec. XVII venne, a poco a poco, mancando l’uso di designare con un nome collettivo le compagnie drammatiche: le quali portarono, d’ora innanzi, o il nome del principe che le proteggeva o quello dell’attore da cui eran diretti” [Taviani, 1982: 109]. Se podría esperar, por tanto, que se llamasen “la compañía de Bartoli” o, lo que me parece más probable, “la compañía del rey”. De hecho, en la mayoría de los documentos españoles aparecen simplemente como “la compañía de cómicos italianos” o “los cómicos italianos de S. M.” para distinguirse de las compañías españolas que representaban en la Corte.

#### 5.1.1. Francesco Bartoli, *Truffaldino*.

Resulta singularmente curioso que tengamos tan pocas noticias sobre Francesco Bartoli, quien, a tenor de la importancia que tuvo en la primera compañía de los Trufaldines y la fama que consiguió su personaje en Madrid, debió de ser un actor nada vulgar.

Cotarelo constata la falta de datos en los historiadores italianos y da los pocos que ya conocemos provenientes de los documentos españoles: “Estaba casado con una Feliciana Ziurre y tenía un hijo llamado Felipe Bonifacio; uno y otro murieron en España antes de 1713” [Cotarelo, 1917: 38]. Feliciana Ziurre debía de hacer uno de los papeles de *innamorata*, como hemos indicado.

Bartoli hacía el papel de *Truffaldino*. No tenemos, como en el caso de Francesco Neri o Gennaro Sacchi, la evidencia documental de este hecho por textos en donde se le den ambos nombres, pero hay suficientes datos para confirmarlo.



En la obra de Antonio de Zamora *Duendes son alcahuetes*, escrita por el dramaturgo madrileño en imitación de las comedias italianas (véase el análisis de esta obra en el capítulo 8), el criado de Octavio, uno de los galanes, se llama Chicho. Pero éste no es su nombre completo: cuando es apresado por los esbirros de Ernesto y le preguntan su nombre, responde que se llama “Chicho Trufaldín Batocho” [fol. 21r]. Este nombre se repite en varias ocasiones a lo largo de la obra, por lo que hay que suponer que no se trata de una ocurrencia ocasional del gracioso. Ahora bien, *Ciccio* (que se transcribe en español como *Chicho*) es aún hoy el apelativo familiar de Francesco, por lo que el personaje se llamaría Francesco *Trufaldín* Batocho. Tres actores de la compañía se llamaban Francesco, Servili, Bartoli y Neri, pero éste último, además de llamarse en realidad Paolo Antonio, hacía el papel de *Florindo*, mientras que Francesco Servili hacía el de *Odoardo*.

Un hecho es aún más determinante: en el baile de *El alboroque*, escrito para la Navidad de 1714, se da noticia de la muerte de *Truffaldino*. La obrita está protagonizada por una maga italiana, la Bonincela, que ofrece a otro personaje, el Vizconde, todo un programa músico-danzable:

ITALIANA.- ¿Volle sentir violone?  
 ¿volle sentir qualche aria,  
 o volle subitamente  
 vedere en aquesta cuadra  
 a Coviello, Pantalón,  
 a Columbina y a Blaza...?

El vizconde le responde que desea ver una contradanza,

Mas antes quisiera ver  
 aquesa figura rara  
 del Trofaldín.

ITALIANA.- ¡Oh, signori  
 que adeso il dolor mi ammazza!

VIZCONDE.- ¿Qué queso ni masa, niña,  
 que no se entiende palabra?

ITALIANA.- ¡E... qui il Trufaldino ha morto! [Cotarelo, 2000, CCXXVI].

Entre 1712 y 1713 habían muerto dos actores de la compañía, Gennaro Sacchi, que hacía el personaje de *Coviello*, y Francesco Bartoli, de quien Feliciano Zurre se declaraba viuda aquel último año. Así pues, descartado Sacchi, sólo Bartoli puede ser el *Trufaldino* cuya muerte lamenta la maga Bonincela. Y no se trata aquí de un “Trufaldín” tomado genéricamente como uno cualquiera de los miembros de la compañía, sino “esa figura rara / del Trufaldín” opuesta a Coviello y a Pantalone, otras máscaras de la misma. No parece, por tanto, que “esa figura rara” pueda ser otro que el personaje que hacía Francesco Bartoli, *Ciccio Trufaldín Batocho*.

Este *Batocho* parece una transcripción de *battocio*, la cachiporra formada por dos lengüetas que constituía el arma burlesca de *Arlecchino* y *Truffaldino*, un arma semejante al “matapecados” español, típico de los espectáculos carnavalescos. El instrumento podía convertirse en apelativo de aquél que le enarbolaba, de modo que el *zanni* que portaba el *battocio* se haría llamar *Zan Battocio*, hecho del que hay constancia en algún *scenario* italiano. En *La gelosia di se stessa*, conservado en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana [Pandolfi, 1988, V: 294] uno de los personajes se llama “*Batocco*”. Y en la burlesca *Genealogia di Zan Capella*, grotesco listado de *zanni*, se lee:

Zan Doni fe Zan Batochio,

Zan Batoch fe zan Capochio [Pandolfi, 1988, I, 254].

Así pues, *Ciccio* Bartoli, *Truffaldino*, debía de llevar un *battocio*, y probablemente en alguna ocasión se le llamaría *Ciccio* y en otras *Zan Batoccio*. Zamora, al crear su personaje de Chicho, los uniría a todos en uno solo, Chicho Trufaldín Batocho.

La máscara de *Trufaldino* es la de un criado o *zanni* de la misma especie que el más famoso de todos, el *Arlecchino* o *Arlequín*. Algunos críticos lo consideran una simple variante de *Arlequín* sin mucha trascendencia, aunque reconocen la importancia que llegó a tener en el siglo XVIII. Alardyce Nicoll afirma: “Como Pantalone y el doctor, Arlequín a veces aparece con nombres diferentes del suyo. Para Goldoni y Gozzi muchas veces se disfrazó como Truffaldino, nombre que aparece documentado ya en época tan antigua como 1620. [...] Es posible que hubiese otros apodos, otras desviaciones, pero Arlequín

vivió más que ninguno de ellos. Cuando hoy se representa *El criado de dos amos* de Goldoni, Arlequín revolotea por el escenario y nadie se acuerda de Truffaldino” [Nicoll, 1977: 88]. En la comedia de Goldoni, en efecto, el personaje del criado no es *Arlequín*, sino *Truffaldino*.

En esta línea de identificación entre las dos figuras de *zanni*, se citan a menudo los versos del poema didáctico *L’Arlichino*, publicado por Giorgio Maria Rapparini en Heildelberg en 1718<sup>22</sup>:

Viva Ei pur con quanti nomi  
Per la Terra egli si nomi :  
Arlichino, Trufaldino,  
Sia Pasquino, Tabarrino,  
Tortellino, Naccherino,  
Gradellino, Mezzettino,  
Polpettino, Nespolino,  
Bertolino, Fagiuolino,  
Trappolino, Zaccagnino,  
Trivellino, Tracagnino,  
Passerino, Bagatino,  
Bagolino, Temellino,  
Fagottino, Pedrolino,  
Fritellino, Tabacchino,  
Che finir den’ tutti in ino,  
Perroch’ Egli è un bel Cosino [Pandolfi, 1988, IV: 240].

No se suele recordar, sin embargo, que el único de estos apelativos “en –ino” que compite dentro del poema de Rapparini con *Arlicchino* es precisamente *Truffaldino*. Hasta el punto que el autor termina el poema de la siguiente guisa:

Viva l’Astro del mattino  
Fatto stella Truffaldino.  
Or compito è l’Emisfero,

---

<sup>22</sup> La portada indica que es la segunda edición, pero no se tienen noticias de la primera.

Ora il Ciel può dirsi intero,  
Ogni sfera n'è più bella,  
Arlecchino è fatto stella [Pandolfi, 1988, IV: 242].

Y es que, efectivamente, en el firmamento de los criados de la *commedia dell'arte*, *Truffaldino* disputó seriamente el primer puesto a *Arlecchino* durante el siglo XVIII y en algunos momentos, especialmente en la obra de Goldoni, llegó a suplantarlo gracias a la extraordinaria habilidad de un *Truffaldino* excepcional, el actor Antonio Sacchi, para el que el escritor veneciano escribió alguna de sus mejores obras. En sus *Memorias* dejó Goldoni un retrato entusiasta del actor:

Este actor, conocido en los escenarios italianos con el nombre de Truffaldino, añadía a las gracias naturales de su interpretación un estudio meticuloso del arte de la Comedia y de los diferentes Teatros de Europa.

Antonio Sacchi tenía la imaginación vivaz y brillante, representaba las comedias del Arte, pero cuando los otros Arlequines no hacían sino repetirse, Sacchi, siempre vinculado a la tradición del teatro, daba mediante sus ocurrencias nuevas y sus salidas inesperadas un aire de frescura a la Obra, y sólo a Sacchi se acudía a ver en masa.

Sus salidas cómicas, sus bromas, no estaban sacadas del lenguaje popular ni del de los Actores. Había echado mano de los Autores Cómicos, de los Poetas, de los Oradores, de los Filósofos; en sus representaciones se reconocían pensamientos de Séneca, de Cicerón, de Montaigne, pero tenía el arte de acomodar las máximas de estos grandes hombres a la simplicidad del palurdo; y la misma proposición que se admiraba en el Autor serio hacía reír saliendo de la boca de este excelente Actor [Goldoni, 1994: 303].

La coincidencia del personaje de *Truffaldino* y el apellido de Antonio, que coincide con el de Gennaro Sacchi, uno de los componentes de los Trufaldines, han alimentado siempre la suposición de que el cómico admirado por Goldoni fuese familia de Gennaro y recibiera de alguna manera la herencia de Bartoli. Y así es: Giovanni Antonio, que tal era su nombre completo, era hijo de Gaetano Sacchi, hermano de Gennaro [Torrión, 2004: 768-769n]. En la compañía de *Coviello* hubo siempre un *Truffaldino*, que en 1688 era M. A. Zanetti y en 1703 Bartoli. *Truffaldino* era, además, el personaje que hacía Gaetano, el

padre de Antonio. Éste, por tanto, fue el continuador de una larga tradición familiar, que llevó hasta su más alto grado.

Cuando Antonio Sacchi muere en 1788 muere con él la máscara que hizo famosa. Después del siglo XVIII, *Truffaldino* desapareció de los escenarios, si bien todavía se le encuentra entre los personajes de la *commedia* que pululan por la escena de *Ariadna en Naxos*, de Hoffmanstahl y Strauss.

*Truffaldino* tiene una imagen semejante a la de *Arlecchino*: con su máscara negra y su sombrero, un pequeño tricornio flexible, lleva también la abigarrada vestimenta de distintos colores, aunque podemos encontrar imágenes en donde no viste el clásico traje de rombos, sino una versión algo modificada del típico atuendo de los *zanni* con algunos rombos oscuros.



29. Truffaldino.

El *Truffaldino* de Francesco Bartoli, de acuerdo con los testimonios que quedan de su personaje, y muy especialmente *Il pomo d'oro*, es un auténtico bobo, que se caracteriza sobre todo por la confusión constante de las palabras de sus interlocutores, sacándolas de contexto y haciendo grotescos juegos de palabras. Habla en lenguaje vulgar, que, frente al bergamasco de *Arlecchino*, parece ser mantuano.

#### 5.1.2.- Gennaro Sacchi, *Coviello*.

A pesar del nombre de “trufaldines” que les dio a los italianos el pueblo madrileño, el cómico que más impresionó al público no fue Bartoli, sino Gennaro Sacchi, que hacía el papel de *Coviello*.

De hecho, fue el único que dio un nombre común al lenguaje español de la época, en donde las comedias y los entremeses se llenaron de “cobielos” o “cubielos”. En ocasiones sale él mismo, individualizado, como en la *Mojiganga de la casa del duende*, en donde éste, después de varias transformaciones, “sale de trufaldín”, siendo anunciado por un cartel donde se lee: “Aquí el Genarino / hace habilidades varias / y la ópera de Milán.”

*Truffaldino* y *Coviello* debían de funcionar como excelente pareja cómica, pues en varias ocasiones los encontramos juntos, y muy especialmente en las tarascas del primer cuarto de siglo, en que los dos aparecen en varias ocasiones. La Tarasca de 1714, de la que se conserva la traza, nos ha dejado, incluso, una imagen de ambas máscaras que tiene algo de retrato.

Gennaro Sacchi (o Sacco) es un personaje bien conocido. Bartoli le dedicó en 1781 una breve pero elogiosa bio-bibliografía en sus *Notizie istoriche de comici italiani*:

Napolitano. Esercitossi egli nel ridicolo Personaggio di Coviello, e sui Teatro della sua Patria si fece coneceré per un Comico di molto ingegno. Pasò poi in Lombardia, ed ebbe l'onore d'essere gradito in Parma dal Serenísimo Principe Alessandro Farnese, di cui divenne Comico al suo attual servizio. Fece vederse ancora sulle Venete Scene, e specialmente nel Teatro di S. Casiano fu d'universali applausi Honorato. Era Gennaro Sacco uomo sutdioso, e scriveva collo stile del suo secolo ottimamente. Pubblicò in Venecia nel 1686 un breve Poema intitolato: *Il Triumfo del Merito*, il quale venne da non pochi lodato. Nell'anno istesso, passando a Genova, diede alla luce un'Opera

Eoitragisatiricomica, intitolata: *Sempre vince la Ragione*, e fu impressa in forma di dodici per Antonio Casamara, dedicándola l'Autore al Sig. Girolamo d'Oria, Nobile Genovese suo validísimo protettore. L'anno seguente pubblicò un'altra Opera Scenica, a cui diede l'epiteto de *Anagrammaticomica*, col titolo *La Luna ecclissata dalla fede trionfante di Dube Regina dell' Ungheria*. Fu impressa in Verona per Domenico Rossi in forma di dodici, in tempo che Gennaro Sacco recitava nel Teatro dell'Arena, ma fu poi rappresentata in Venecia nel suddetto Teatro di S. Casiano. Il libretto fu dedicato da esso Gennaro Sacco all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Francesco Antonio Conte di Barka, Cavaliere della chiave d'oro, e consigliere Imperiale di S.M. Cesaria. Crebbe intanto la fama de questo Comico, e fu chiamato al servizio di S.A.S. il Sig. Duca di Brunsvich, e l'anno 1699, stando in Varsavia, diede fuori una nuova sua fatica col titolo: *La Commedia smascherata, ovvero i Comici esaminati*, e fu impressa magnificamente in forma di quarto con le stampe del Collegio delle scuole Pie, e venne da lui dedicata alla S.R.M. di Augusto Secondo Re di Polonia. L'Opere Teatrali di questo Comico sono scritte in Prosa, ma colle solite chiusette in due, o più versi rimati. Sono tutte sparse di traslati arditi a seconda dell'infelicità del Secolo. In Teatro recitando nel suo Personaggio, parlava nel linguaggio della sua Patria, e riusciva lepido, gracioso, e per conseguenza era molto apprezzato in ogni Città. Finì egli di vivere intorno al 1715, lasciando di se, per meriti suoi, una rinomanza la più ricordevole, ed onorata [Bartoli, 1978: 149-151].

Cotarelo amplió estos datos con las siguientes noticias, que, según dice, completan la extensa biografía que le dedicó Rasi: “Su patria no era Nápoles, sino Malta, y sus padres se llamaban Matías de Sacchi y doña María Parrino, que sería quizás hermana del famoso historiador de los virreyes españoles de Nápoles, pues sabemos que había sido cómico. Jenaro Sacchi, que hacía los papeles del enredador *Coviello*, había representado en Nápoles, Venecia y Lombardía. En 1686 había publicado una ópera que llamó *heroicotragisatirocómica*, titulada *Siempre vence la razón*; en 1687 otra, *La Luna eclipsada por la fe triunfante*, que también bautizó con el nombre *anagrammaticómica*, y en 1699, titulándose “Gennaro Sacchi, Napolitano, detto Coviello, Comico de S.A. il duca di Brunswick Lanneburg”, la *Comedia sin máscara, o sea los Cómicos examinados*. En España, donde murió, hizo también los mismos papeles” [Cotarelo, 1917: 39-40].



Gennaro Sacchi, o Sacco, como a menudo se autodenomina<sup>23</sup>, era, efectivamente, no sólo un cómico muy conocido que llevaba a sus espaldas una larga carrera cuando llegó a España, sino uno de los jefes de compañía más activos y competentes de su época. Bartoli relata sus viajes por Europa y el éxito que consiguió en distintas cortes, pero también en los teatros comerciales, como el San Cassiano de Venecia.

En 1682 pertenecía a la compañía del duque de Parma Ranucio II. Este príncipe dio aquel año libertad a nueve de sus cómicos para que pudieran actuar en Venecia a las órdenes del empresario Michele Grimani, quien, para que Sacchi se incorporara a su compañía, tuvo que desembolsar 24 ducados de oro. Sin embargo, ese mismo año entró a formar parte de la tropa de Alejandro Farnese, hermano del duque de Parma, recién llegado a Italia, y a quien Ranucio cedió sus cómicos [Torrione, 2004: 768].

Poco después Gennaro Sacchi formó su propia compañía. Duchartre habla de la “troupe du duc de Modene ou troupe de Gennaro et Maddalena Sacco », de la que dice que «eut les plus grands honneurs, on la trouve au service d’Alexandre Farnese, du duc de Modène et du duc de Brunswich à Varsovie » [Duchartre, 1955: 91]. Según este autor, la compañía de Gennaro Sacchi estaba compuesta en 1688 por los siguientes cómicos:

<i>Coviello</i>	Gennaro Sacco.
<i>Lelio</i>	Antonio Torri.
<i>Leandro</i>	Gaetano Caccia y Luca Rechiari.
<i>Dottore</i>	Galeazzo Savorini.
<i>Pantalone</i>	Antonio Riccoboni.
<i>Truffaldino</i>	M.A. Zanetti.
<i>Guazetto</i>	¿?
<i>Armeline</i>	Maddalena Sacco.
<i>Lavinia</i>	Vittoria Rechiari.
<i>Argentina</i>	Gab[riella] Gardellini [Duchartre, 1955: 92].

---

<sup>23</sup> Los documentos españoles escriben “Saque, Saqui o Sagi”.

Gennaro Sacchi estaba casado con Maddalena Sacchi, que hacía el papel de la *servetta Armelina*. Por razones que desconocemos, Maddalena no acompañó a su marido en la aventura española, sino que se quedó en Italia.

Como hemos visto, Gennaro Sacchi cosechó un enorme éxito en Madrid y se convirtió en figura popular. Pero apenas pudo disfrutar de ello. Murió en la capital en 1712 después de larga enfermedad. El 27 de noviembre de 1711 hizo declaración de pobre por encontrarse enfermo, a punto de morir. En este documento declara ser “natural de la ciudad de Malta, hijo legítimo de don Matías de Saque y de doña María Parrino, sus padres difuntos” [AVM, 3-134-33; *Fuentes XI*, 79 a]. La declaración de pobreza puede dar la impresión de que Sacchi se había arruinado en los duros años de la Guerra de Sucesión y en la construcción del teatro de los Caños. Pero parece ser una impresión engañosa: la declaración de pobreza era una precaución corriente para evitar el cobro de deudas después del fallecimiento. De hecho, a la mencionada declaración sigue una memoria de acreedores y deudas, firmada el 30 de marzo de 1712, en donde nombra a Francesco Neri y a Juan Antonio Bassanelo, “compañero y amigo mío”, albaceas de sus bienes:

Debo a doña María Pissini la cantidad que consta por una escritura pública que tiene en su mano, en donde la misma doña María queda asegurada de su crédito sobre la porción que tengo de derecho en el Corral de los Caños del Peral, cuando el mismo corral se vendiere, y en caso de que el valor de dicha porción no alcanzase para su entera satisfacción, pueda dicha doña María hacerse paga sobre cualquier cobranza que se hiciese por mi cuenta del referido alcance que tengo con S.M....

Debo a la viuda de Monsieur Dutillot 11 doblones, de cuya suma se ha de desquitar todos los billetes de entradas de comedias que se hallaren a deuda mía en los libros de las cuentas de la compañía, y además de estos otros 12, que yo entregué juntos al [que] fue don Nicolás Dutillot, esposo de la referida señora, habiéndonos ajustado de esta manera con el referido difunto (que Dios haya) para defalco de los dichos 11 doblones, como dicha señora viuda ya sabe.

Y si acaso la justicia y benigna piedad del Rey nuestro Señor (que Dios guarde) se sirviesen mandar que de mi alcance fuese librada mayor suma de las deudas que yo tengo, en tal caso la cantidad que sobrase dejo por legado y a cargo del antedicho don Francisco Neri, repito que la misma cantidad que sobrase, quede luego remitida a doña Magdalena Saqui, mi mujer, quien se halla en Italia; y en caso que dicha doña Magdalena Saqui, mi

mujer, hubiese fallecido, dejo también por legado que dicha cantidad quede remitida a don Luis Antonio Mescoli, sacerdote en la ciudad de Bolonia, a fin que dicho sacerdote, como hombre docto y muy ejemplar siervo de Dios, disponga de dicha cantidad, según le pareciese mejor, para salud y descanso de mi alma.

[...] Lo firmé en Madrid, a 30 días del mes de marzo, año de 1712 [...] GENARO SAQUI [AVM, 3-134-33; *Fuentes XI*, 79 b].

Las referencias a Bolonia son de nuevo señal de que, aunque Gennaro Sacchi procedía del sur, estaba asentado en el norte de Italia.

Gennaro Sacchi no era napolitano, pero *Coviello*, la máscara que él hizo famosa, sí que lo era. Al parecer, su nombre deriva de *Jacobiello*, y representa al pícaro napolitano por excelencia. En los *scenari* napolitanos suele formar pareja con *Pulcinella* (ya hemos visto que en España la formaba con *Truffaldino*) y su papel, por tanto, era el de criado o *zanni*. Sin embargo, el personaje de *Coviello* no tenía unos perfiles tan estrictos como el del resto de las máscaras y, lo mismo que el de criado, solía hacer el de *capitano*, e incluso a veces el del viejo padre de familia, en competencia con *Pantalone* o el *Dottore*.

Nicoll, que considera este carácter de las máscaras napolitanas como el comienzo de la decadencia de la *commedia dell'arte*, escribe a propósito de *Coviello*: “El lema de los actores napolitanos era “Todo por una carcajada”, y, en consecuencia, tendieron a convertir la comedia en farsa, a alterar la atención prestada a los personajes y a convertir a las figuras dramáticas que crearon en payasos. Tanto la estructura de las obras como los tipos integrados y delineados coherentemente se perdieron entre escenas que no tenían otro objeto que el de provocar la risa y figuras de repertorio que no tenían una firme base dramática.

En este sentido podemos considerar a *Coviello* como un ejemplo típico. En los guiones napolitanos aparece principalmente como criado, el compañero de *Pulcinella*, y un grabado de la primera época lo representa como un personaje grotesco con una máscara provista de una larga nariz y de gafas, vestido con pantalones apretados con botones en los lados de arriba abajo, una chaqueta entallada y una capa corta. En otros sitios encontramos referencias que indican que tiene algunas de las características del cómico Capitano; de hecho, en algunos documentos se lo denomina en efecto Capitán *Coviello* [...]. Sin embargo, para nuestra sorpresa, de repente aparece en dos de los guiones napolitanos como

padre de familia, una vez con un hijo o una hija, una criada y un criado, y otra vez con una esposa y un hijo bastardo, mientras que en otras colecciones de obras su papel es con toda evidencia el de compañero de Pantalone. En los guiones venecianos aparece descrito de formas diferentes: como comerciante, médico y *dottore*; en las colecciones de Corsini y de Locatelli aparece una o dos veces como criado, pero con mayor frecuencia como uno de los padres [...]. Lo único que podemos decir es que en esa incertidumbre reside una de las señales de la decadencia de la *commedia dell'arte*; lo que se presenta en este caso no es un personaje, como Pantalone, interpretado por diferentes actores, sino un papel en que la habilidad del actor se vuelve más significativa que el propio papel que representa” [Nicoll, 1977: 78-79].

A pesar de que el análisis de Nicoll resulta algo sesgado por un prejuicio purista, las conclusiones parecen convenir a la perfección a Gennaro Sacchi. Porque, efectivamente, lo que destacaba en el personaje de *Coviello* que hacía el cómico maltés era precisamente su capacidad para transformarse y representar distintos papeles en una sola obra (es lo que sucede en la *Mojiganga de la casa del duende* y en *Duendes son alcahuetes*). Es decir, en palabras de Nicoll, importaba más la habilidad del actor que el papel que representaba dentro de la obra.

Eso no significa que *Coviello* no tuviera una figura determinada y algunas destrezas que lo distinguieran del resto de las máscaras. El grabado de 1643 que comenta Nicoll nos presenta en realidad a dos *Covielli*, con una máscara idéntica y vestimenta muy semejante, uno de ellos cantando y otro bailando al son que toca el primero. Las diferencias son muy pequeñas, y se reducen a algunos elementos de vestuario, como los grandes botones de la figura de la derecha. Esto parece confirmar que la máscara es más una forma de actuar que un personaje en el sentido que lo es *Pantalone*.



30. *Coviello* bailando mientras otro *Coviello* toca un instrumento de cuerda.

En este grabado tenemos, además, alguna de las características del personaje. El traje recuerda al de *Pulcinella* y al de algún otro *zanni*, con sus pantalones anchos, su

chaqueta corta y sus grandes botones. Pero, por otro lado, parece ser un *capitano*, con su capa corta y su espada. El gorro bajo con airosa pluma parece corresponder a este último personaje. De los dos *Covielli*, uno canta y tañe un instrumento de cuerda, mientras el otro baila. La relación de *Coviello* con el baile y la música parece ser básica en la definición del personaje, especialmente algún tipo de baile que entra de lleno en la pantomima.

*Coviello*, por todo ello, era un personaje que dependía en gran manera del actor que lo representaba. Gennaro Sacchi fue uno de los más grandes, si no el que llevó a su más alto grado el tipo de *Coviello*. Lo cierto es que después de él no parece que hubiera muchos otros capaces de mantener el personaje fuera de su ámbito napolitano. De hecho, es una máscara que no ha pasado a la posteridad y que, incluso en España, donde Sacchi lo hizo muy famoso durante los primeros años del XVIII, se olvidó rápidamente.

#### 5.1.3.- Francesco Neri, *Florindo*.

Se llamaba, en realidad, Paolo Antonio Foresi, nombre con el que aparece en muchos documentos, a veces deformado por los escribanos españoles, como es el caso de las últimas disposiciones de Gennaro Sacchi, en donde se le nombra como “Pablo Antonio Forreise”. Sin embargo, debía de tener un “nombre artístico”, Francesco Neri, que es el que utiliza más corrientemente. Y, como todos sus compañeros, usaba también a menudo el nombre del personaje que hacía sobre las tablas, *Florindo*, incluso en documentos oficiales. Así, cuando en 1716 recurre al rey para que le ayude en sus pleitos con el Ayuntamiento, su mujer y él firman como “*Florindo y Columbina*”. La identidad del personaje bajo estas tres denominaciones está corroborada por varios documentos en que se le cita bajo dos de ellas. El 12 de agosto de 1708, por ejemplo, él mismo firma: “Io Francesco Neri detto *Florindo*”. Y el 18 de noviembre de 1716 don Eugenio de Sabugal hace un requerimiento “A Pablo Antonio Foresi, dicho *Florindo*”.

Esta variedad de nombres ha llevado a algunos estudiosos a cometer errores de interpretación, como el de E. Villena, que “mata” a Francesco Neri para resucitarlo como Pablo Antonio Foresi, al comprobar que en 1716 Vicenza Gardellini estaba casada con Foresi, lo que le lleva a suponer que Neri había muerto y *Columbina* había vuelto a contraer matrimonio [Villena Cortés, 1989: 827].

No son muchos los datos que tenemos sobre el personaje antes de su llegada a España. Cotarelo, que sigue en esto a Croce y a Bartoli, dice “que era napolitano; que floreció hacia 1720; que residió mucho tiempo en Nápoles y que tenía un carácter muy vehemente” [Cotarelo, 1917: 39n]. Indica también que Rasi no pudo identificar a la persona que se ocultaba tras el nombre de *Florindo*.

A pesar de esa vinculación con el reino de Nápoles, Foresi debía de estar en 1702 formando parte de alguna compañía del norte de Italia, en donde fueron reclutados los Trufaldines. De hecho, cuando “floreció” (según la pintoresca expresión de Cotarelo) hacia 1720 volvió a trabajar en el norte: Rimini, Chioggia, Feltre..., lo que parece indicar que ésa era la zona en donde se movía con más seguridad.

Como hemos visto, Francesco Neri fue un personaje fundamental en la primera compañía de los Trufaldines cuando ésta se deshizo. Si no fue el primer *capocomico*, cargo que parece que correspondía a Bartoli, está claro que asumió este papel tras la muerte de *Truffaldino*. Su constancia, su capacidad de negociar –a menudo con ventaja– con el Ayuntamiento de Madrid, su dominio de la situación, lo revelan como un personaje, si no vehemente, como afirma Cotarelo, de carácter decidido y muy dueño de sí mismo. Al crearse la segunda compañía de los Trufaldines, fue él quien actuó como bisagra entre una y otra, y quien introdujo a los nuevos cómicos en el laberinto burocrático de Madrid y la Corte. Sin embargo, una vez hecho esto, partió hacia Italia en una fecha indeterminada entre 1717 y 1719.

En 1720 estaba en Rimini, al frente de una compañía donde la *innamorata* era la actriz florentina Clarice Gigli. Allí los conoció el joven Carlo Goldoni, que se encontraba estudiando en aquella ciudad. Pronto trabó amistad con ellos y fue a cenar a casa de *Florindo*. Al saber que la compañía iba a partir hacia Chioggia, donde vivía su madre, Goldoni se embarcó con ellos, en contra de la opinión de sus maestros y preceptor. El viaje, según cuenta en sus *Memorias*, fue muy animado y supuso su primer contacto con una compañía de actores:

Mis actores no eran los de Scarron; sin embargo, el conjunto de esta Compañía embarcada presentaba una agradable perspectiva.

Doce personas, tanto Actores como Actrices, un Apuntador, un Maquinista, un almacenero, ocho criados, cuatro doncellas, dos nodrizas, niños de todas las edades, perros, gatos, monos, loros, pájaros, palomas, un cordero; era el arca de Noé [Goldoni, 1994: 44].

Llegados a Chioggia, *Florindo* ayudó a su joven protegido a presentarse ante su madre sin ser castigado por su escapatoria de Rimini. Seis días más tarde, llegado su padre de Módena, el escolar se enfrentó a la reprimenda paterna. Goldoni, según su costumbre, transcribe la improbable conversación, sucedida sesenta años antes:

Venga, venga; ¿cómo has llegado hasta aquí? – Por mar. -¿Con quién? – Con una Compañía de Actores. - ¿De Actores? – Son gente honesta, padre. - ¿Cómo se llama el Director? – En el escenario hace de Florindo, y le llaman Florindo de los Macarrones. - ¡Ah, ah! Lo conozco; es un buen hombre; hacía el papel de Don Juan en el *Convidado de piedra*; se le ocurrió comerse los macarrones que pertenecían a Arlequín, de ahí el origen de este apodo. – Le aseguro, padre, que esta Compañía... -¿Dónde se ha ido, esa Compañía? – Está aquí. - ¿Está aquí? – Sí, padre. - ¿Representan una Comedia aquí? – Sí, padre. – Iré a verla. - ¿Y yo, padre mío? -¡Tú, tunante! ¿Cómo se llama la Dama Joven? – Clarice. - ¡Ah, ah, Clarice!... Excelente; fea, pero con mucho talento. – Padre mío... - ¿Tendré entonces que ir a darles las gracias? - ¿Y yo, padre? - ¡Desdichado! – Le pido perdón. – Venga, venga, por esta vez... [Goldoni, 1994: 49].

El incidente, recreado casi en forma de escena de comedia por el viejo Goldoni, revela que Francesco Neri había conseguido en poco tiempo, después de dejar España pocos años antes, formar una compañía de cierta fama, con una actriz excelente, aunque fea, y tenía un nombre conocido incluso de personas tan severas como su padre. El apodo de *Florindo dei Maccheroni* es también sintomático de cómo había conseguido hacerse un lugar entre las compañías de su patria y entrar en el anecdotario popular a que tan sensibles han sido siempre las gentes de teatro. Todo lo cual nos revela la habilidad de *Florindo* como director y organizador, además de su *vis comica*, aspectos todos que debió de desarrollar en los años duros y gloriosos de la experiencia española.

Una década después, Goldoni volvió a encontrar a *Florindo*. Era entonces el futuro dramaturgo un joven abogado destinado como Coadjutor en la Chancillería de la ciudad de Feltre, dependiente de la República de Venecia:



Habiendo llegado antes que los demás para recibir de su predecesor el depósito de los Archivos y procedimientos entablados, supe, para mi agradable sorpresa, que había en la Ciudad una Compañía de Actores que había hecho venir el antiguo Gobernador, la cual contaba ofrecer algunas representaciones a la llegada del nuevo.

El Director de esta Compañía era Carlo Veronese, aquel que treinta años después vino a París para hacer los papeles de Pantalón en la *Comédie Italienne*, y se trajo a sus hijas, la bella Coralina y la encantadora Camila.

La Compañía no era mala; el Director, pese a su ojo de cristal, interpretaba los galanes jóvenes; y vi, con gran agrado, a aquel *Florindo dei Macaroni* que había encontrado en Rimini, el cual, habiendo envejecido, ya sólo interpretaba los Reyes de las Tragedias y los padres nobles de las Comedias [Goldoni, 1994: 110].

No tenemos noticias de su muerte. Francesco Bartoli, en su libro *Notizie istoriche de'comici italiani*, da noticia de un Giovanni Paolo Foresi que murió en Ischia a finales del XVIII, y que probablemente fuera hijo de *Florindo* y de *Colombina*.

Su personaje, que era anterior a él, lo sobrevivió, como era norma en la *commedia dell'arte*. Pero los Florindos que aparecen en Varsovia a partir de 1748 o los escritos por Goldoni en los años 50 y 60 deben corresponder a otros actores.

El personaje de *Florindo* corresponde a uno de los *Innamorati*, los “enamorados”, que corresponden a los galanes y damas de la comedia española. Representaban sin máscara y, dentro del estilo cómico que caracteriza a los italianos, eran los personajes más serios, menos marcados por el espíritu grotesco que anima a los viejos, los capitanes y los *zanni*.

*Florindo* era ya un personaje antiguo cuando Francesco Neri asumió este papel. Aparece ya en *La Portia*, obra de Vergilio Verucci, publicada en Venecia en 1611, como hijo perdido de *Pantalone* que se presenta disfrazado de mujer, la señora Ortensia [Pandolfi, 1988, III: 34-35]. En la misma época son numerosas sus apariciones en *scenari*, como los de Basilio Locatelli, publicados en 1617 y en 1622: *Li spiriti*, *Le due simile*, *Il finto marito*, etc., así como en otras colecciones y en comedias impresas del siglo XVII. En las dos colecciones de *scenari* recopiladas hacia 1700 para el conde de Casamarciano, vuelve a aparecer *Florindo* en muchas ocasiones: *Medaglia*, *Padrone e servo*, *Figlia*

*disubbidiente, Oste geloso, Moglie di sette mariti, Pulcinella pazzo per forza...* [Pandolfi, 1988, V, passim]. En estos años finales del siglo XVII hacía *Florindo* en el norte de Italia Domenico Antonio Parrino, a quien en 1675 envió el duque de Módena, Alfonso de Este, al duque de Mantua con grandes recomendaciones [Taviani, 1982: 109]. Fue Parrino<sup>24</sup>, con toda probabilidad, el antecesor de Francesco Neri, dadas las fechas y la coincidencia de los lugares y los patronos en ambos casos.

A lo largo del siglo XVIII se mantiene el personaje en escena. Goldoni lo utilizó en muchas de sus obras, tanto en comedias (*Il giuocatore*, 1750, *La donna volubile*, 1751...) como en *scenari* (*Gli eredi ab intestato*), incluidas algunas de las más importantes: *Il servitore di due padroni*, 1745, *Il teatro comico*, 1750. La mayor parte de estas obras están escritas hacia 1740-1750, lo que hace suponer que en la compañía de Antonio Sacchi para la que trabajó en aquellos años había un *Florindo* heredero de Francesco Neri. Lo mismo se puede decir de los *scenari* representados en la corte de Varsovia entre 1748 y 1754, en donde el nombre de *Florindo* es constante.

Como muchos de los personajes de la “commedia”, sufrió un largo declive en el siglo XIX, pero la recuperación de la misma en el siglo XX no lo ha dejado aparte: *Florindo* será uno de los enamorados del ballet *Pulcinella* de Stravinski. Y como *Florindo Aretusi* no ha dejado de pisar los escenarios de medio mundo en la afamada versión de *Il servitore di due padroni* realizada por Giorgio Strehler.

La sucesión de varios actores en el mismo papel a lo largo de los años es una de las características de la *commedia dell'arte*. Francesco Neri no fue una excepción, si bien logró la individualidad de ser *Florindo dei Maccheroni* gracias a una afortunada inspiración cómica cuando hacía el personaje serio de Don Juan Tenonio.

---

<sup>24</sup> El apellido de este *Florindo* parece indicar que fuese pariente de Gennaro Sacchi, quizás el hermano de su madre.

#### 5.1.4.- Otros componentes de la compañía.

Mucho más escasos son los datos que tenemos sobre otros miembros de la compañía, si bien sus personajes son muy conocidos.

Vincenza Maria Gardellini, esposa de Paolo Antonio Foresi, y que por ello aparece a veces como Gardellini Neri, hacía el papel de *Colombina*<sup>25</sup>. Es ésta la más famosa *sevetta*, la criadita, de la *commedia dell'arte*, aunque para ello haya desplazado a las numerosas criadas que compitieron con ella: *Franceschina*, *Smeraldina*, *Corallina*, *Ricciolina*, *Nespola* o *Rosetta*. El triunfo definitivo sobre ellas, en lo que se refiere a la posteridad, se lo debe a la joven Caterina Biancolelli, que hacía el papel de *Colombina* en el *Théâtre Italien* y fue, por tanto, el modelo de Watteau.

La Gardellini no tuvo esta fama póstuma, pero su personaje debía de tener el mismo carácter alegre, juguetón y ligeramente erótico que es característico de la *servetta*. Formaba pareja con *Truffaldino* y, con bastante seguridad, cantaba, lo que debía de ser una de las habilidades del personaje.

Vincenza Gardellini aparece en los documentos siempre acompañando a su marido, y seguramente volvió con él a Italia. Un cuadro de *Florindo y Colombina* que se conserva en el Museo del teatro de la Scala de Milán y que representa a ambos personajes en un ambiente pastoril, quizá sea un retrato del matrimonio Foresi.

Hubo, al parecer, otra *Colombina* en la compañía, Vincenza Richiari, que aparece en la lista de 1703. Aunque Margarita Torrione considera que ambas actrices coincidieron en el tiempo, me parece hartó improbable que hubiera dos *Colombinas* en una sola compañía. Mucho más lógico me parece pensar que la primera volviera a Italia, quizás con Francesco Servili e Isabella Costantini, y se hiciera necesario traer otra actriz para ocupar su puesto. Tanto una como otra pertenecían a familias que habían trabajado con Gennaro Sacchi, quien en 1688, como hemos visto, tenía en su compañía a Vittoria Rechiari, *Lavinia*, a Luca Rechiari, *Leandro*, y a Gabriella Gardellini, *Argentina*.

---

<sup>25</sup> En los documentos españoles aparece a menudo como *Columbina*.



31. Colombina.

“Domingo Bononcini era conocido en Italia desde 1698, en que formaba parte de una compañía de Rimini, haciendo en ella los papeles de *Brighella*” [Cotarelo, 1917: 38-39]. En realidad, Bononcini era un actor de bastante fama, que había formado parte de la compañía de Francesco Calderoni, *Silvio*, la cual trabajó en Centroeuropa durante los últimos años del siglo XVII. La compañía estaba en Viena en 1703, pero evidentemente Domenico Bononcini debió de abandonarla antes de esta gira. Hacía, como recuerda Cotarelo, el papel de *Brighella*, el segundo *zanni*, que formaba pareja cómica con *Arlecchino* o, como probablemente en este caso, con *Truffaldino*.



32. *Brighella*.

Vestido con un característico traje blanco, de pantalones holgados y amplio jubón, lo diferenciaban de los demás criados las listas verdes que lo adornaban de arriba abajo.

El personaje de *Brighella* tenía una fuerte relación con la música, lo mismo que su homólogo del *Théâtre Italien*, *Scapino*: “Buffetto-Brighella era músico: su primer retrato lo representa con una guitarra y a sus pies descansan otros instrumentos. Sin embargo, la música no hechizó su alma; aunque el siglo XVII trajo un cambio que lo mejoró, su naturaleza básica, revelada en su máscara con su nariz y labios gruesos y sus astutos ojos, es tosca y brutal. Muchos de sus sentimientos típicos son cínicos [...] Típico es el consejo que da a su amo con respecto a su rival: “Mátalo”; ése es el tema de todos sus consejos” [Nicoll, 1977: 92].

Muchas de estas características parecen convenir a lo que sabemos del personaje que hizo Bononcini: en *El Trufaldino español* Briguela es un andaluz seco y algo brutal, si bien con la cobardía típica de los criados.

Domenico Bononcini estaba casado con Giustina Francesca Pagheti, de quien afirma Cotarelo que era de familia de actores célebres. Un Pagheti representó “mucho fuera de Italia, especialmente en París”, y otro Pagheti dirigía en Lisboa en 1735 una compañía de cantantes italianos que habían ido de España [Cotarelo, 1917: 39 y 39n]. En España Giustina Pagheti debía de hacer el papel de *Flaminia*, primera o segunda dama, cuyo nombre parece seguro por el reparto de *El Trufaldino español*. Sin embargo, en alguna ocasión tuvo que hacer un personaje de maga, según un baile, *El alboroque*, en donde se cita a “la maga Bonincela”, que es evidentemente ella.

Bononcini y su esposa debieron de dejar España al deshacerse la primera compañía pues, como vimos, firmaron un poder en 1711 para que los representara Juan Bautista Spinelli en las gestiones de liquidación de las propiedades de los Trufaldines. Sin embargo, en la segunda compañía que se formó en 1716 hubo un Filippo Bononcini, que probablemente era hijo suyo<sup>26</sup>. Cotarelo cita también como hija suya a una Margarita Bononcini, que en 1734 recitaba en Italia.

---

<sup>26</sup> Torrione [2004] lo afirma, aunque, probablemente por error, llama al Bononcini de la primera compañía “Antonio Bononcini”.

De Andrea Morelli y Giovanni Antonio Bassanelli no tenemos noticias. Hacían, como hemos señalado, los papeles de *Pantalone* y el *Dottore*, los dos viejos de la *commedia dell'arte* y personajes fundamentales de todas las farsas italianas. Los personajes, como en otras ocasiones, están documentados por *El Trufaldino español*, pero no sería concebible una comedia de este estilo sin alguna de estas máscaras, y muy especialmente *Pantalone*, la más característica de todas ellas desde el mismo origen de la *commedia dell'arte*.



33. *Il Dottore*.

Bassanelli, con el nombre ligeramente españolizado como Juan Antonio Basanello, aparece como autor de una comedia heroica, *Triunfos de amor y justicia*, cuyo manuscrito está dedicado a don Carlos Filipo Antonio Spínola Colonna, marqués de los Balbases y Protonotario de Italia, lo que hace suponer a Cotarelo [1917: 38n] que Basanello se quedó en España después de la disolución de la compañía, entrando al servicio de los Spínola. Es una suposición verosímil, aunque no definitiva. La dedicatoria de una obra a un potentado, como es el caso de las obras italianas de Sacchi, no es prueba de una relación estable entre el escritor y el dedicatario, sino indicio de que el autor quería ganarse la protección del noble en ocasiones muy concretas, puede que simplemente a causa de la representación en su palacio de la obra en cuestión.



34. *Pantalone*.



Del matrimonio formado por Francesco Servili, *Odoardo*, e Isabella Costantini, *Eularia*, que llegaron a Madrid en 1703, hablaremos al analizar la segunda compañía, pues, si bien en principio *Odoardo* debía de ser el *capocomico* de los Trufaldines, todo indica que abandonó pronto Madrid, regresando a Italia con su esposa, de donde volvió en 1715.

Un personaje de quien apenas sabemos más que el nombre es aquel “Claudio” que se cuidaba de cobrar los aposentos en el corral de la calle de Alcalá, y del que el escribano Lorenzo Martínez obtenía buena información sobre los italianos. Era, evidentemente, un cobrador, pero nada nos autoriza a pensar que formase parte de la compañía. Madrid era una ciudad llena de italianos, y lo mismo podía ser uno de los criados de algún cómico venido de Italia que un asalariado contratado en la Corte.

## 5.2.- La segunda compañía de los Trufaldines.

La segunda compañía de los Trufaldines se formó de manera más concienzuda y con un plan más claro que la primera. Se trató de una decisión de Isabel Farnesio, orientada por el cardenal Alberoni, y en contacto con la corte de Parma de donde provenía la nueva reina. Como en aquel mismo momento se estaba gestando el regreso de otra compañía de *commedia dell'arte* a París, de donde habían sido expulsados los cómicos italianos veinte años antes, la composición de las dos compañías tuvo distintas alternativas y, al parecer, Luigi Riccoboni, que finalmente fue el elegido para Francia, estuvo a punto de ser el nuevo *capocomico* de la compañía madrileña [Morales, 2004].<sup>27</sup>

Sin embargo, a pesar de esta previsión, los avatares de la segunda compañía fueron muy numerosos, y la composición de la misma fue cambiando a lo largo de los años. Los traslados de varios de los cómicos a Italia y la llegada de nuevos actores fueron una de las constantes de los nuevos Trufaldines. El primer documento en que aparecen los nuevos cómicos en Madrid, el contrato firmado el 20 de septiembre de 1716 por el que aceptan la reversión del teatro de los Caños del Peral, nos da las firmas de Francisco Servili y su mujer Isabella Costantini, Cristiano de Scio y su mujer Catarina Travallini<sup>28</sup> y Gabriele Costantini, además de las de Pablo Antonio Foresi y Vincenza Gardellini, los ya conocidos *Florindo* y

---

<sup>27</sup> Debo estos datos a la amabilidad de Nicolás Morales, ya que su tesis doctoral aún no se ha publicado.

<sup>28</sup> El documento escribe, equivocadamente, “Travagnini”.

*Columbina*. Sin embargo, no eran esos cinco la compañía completa. Ésta debió de ir llegando poco a poco y aposentándose en Madrid a lo largo de ese año y los siguientes. Margarita Torrione ofrece una lista exhaustiva de todos los cómicos que fueron pasando por Madrid: “Angelo Costantini, “*il Mezzetino di Francia*”, popular actor de la comedia italiana en París (desde 1683 hasta el cierre del *Hotel de Bourgogne* en 1697). [...] Costantini inmortalizó el personaje de *Mezzetino*, variante de *Brighella*, que aparece a menudo con su atuendo rayado en las escenas italianas de Watteau; con él vino su hijo, Gabriele Costantini *Asserino* (*Arliquino*), y la mujer de éste, Ana Valentini (*Trabalina*, variante o deformación fonética de “Trivelina”, sinónimo de Arlequina); Bartolomeo Caio (*Pantalone*); Bruno Belley o Belloi (*il Dottore*); Francesco Servilli (*Odoardo*, primer galán) y su mujer Isabella Costantini (*Eularia*, primera dama) [...]; Buenaventura Navezi (substituyendo quizás a un Gaetano Pitone, especializado en el papel de *Ottavio*, segundo galán) y su mujer Juana Sasi; Sebastián Christiani di Scio, maestro de baile escénico y su mujer Catarina Travaglini o Travallini [...] (*Isabella*, segunda dama); Felipe Bononcini (*Capitan spagnolo*, es decir, Matamoros, tercer galán: hijo del Antonio [sic: quizás Domenico] Bononcini llegado a Madrid en 1702 con los primeros Trufaldines); Ana Travaglini, hermana de Catarina (*Rispetta*, criada, también denominada *Servetta* en la *commedia*); Fabricio de la Torre (hijo de italiano y española) [...]; Juan de Sommariba o Somarriba, y su mujer Lucia Fioruci; Giuseppe Ignacio Ferrari y Livia Costantini, alias *La Polachina*, ambos bailarines en intermedios musicales” [Torrione, 2004: 787]. A ellos habría que añadir por lo menos a Vicente Grisafe, citado entre los cómicos italianos en los documentos del Archivo de Simancas.

Ahora bien, no todos estos cómicos estuvieron en España a la vez. La segunda compañía de los Trufaldines fue mucho menos estable que la anterior: hubo constantes cambios y sustituciones a lo largo de los años. Torrione advierte que todos los cómicos citados llegaron a Madrid “entre 1715 y 1719”, pero el intercambio prosiguió después de esa fecha. Fabricio de la Torre, por ejemplo, llegó a Madrid en 1720, y Lucía Fioruci se incorporó a la compañía en enero de 1723.

Parece, con todo, que estos nuevos cómicos no cambiaron excesivamente la estructura de la primera compañía ni las máscaras que la formaban: la nueva compañía se siguió llamando de “los Trufaldines”, y en las obras escritas por autores españoles siguieron

apareciendo “cobielos” y “trufaldines”. Esto implica que, o bien los nuevos cómicos hacían los mismos personajes ya en Italia (era una costumbre de la *commedia dell’arte*, que se combinaba con las variaciones que introducía cada actor a su máscara), o bien se acomodaron en España a lo que el público esperaba de ellos, convirtiendo sus personajes en los que habían hecho la primera compañía. Es posible, incluso, que hubiera alguna variación, y que Gabriele Costantini, por ejemplo, no hiciera el *Truffaldino*, sino el *Arlecchino*,<sup>29</sup> y que, dada la similitud entre ambas máscaras, el público madrileño lo siguiera llamando Trufaldín sin mayor problema.

Una muestra de este intento de formar una compañía lo más parecida posible a la anterior está en las gestiones realizadas para traer un *Coviello*, que faltaba entre los cómicos contratados en 1715. “En diciembre de 1716 la reina encomendaba a Alberoni, vía Rocca, que tratara de informarse sobre la habilidad escénica de un *Coviello* que, según le aseguraban los propios Trufaldines, se encontraba en Plasencia [sic: debe ser Piacenza] y representaba a maravilla su papel [...]. Si así fuera, se proponía llamarlo a Madrid, adelantándole 100 ducados y la promesa de un confortable viaje a barco desde Génovao, si lo prefería, por tierra. Habiéndole dado Rocca garantías de la calidad del cómico, Alberoni propuso contratarlo junto con su mujer, para evitar separarlos [...]. Coviello llegó a España en mayo de 1717” [Torrione, 2004: 785].

Lo que sí parece cierto es que la segunda compañía de los Trufaldines tenía una orientación distinta a la de la primera, orientación debida a los cambios que se habían operado en el gusto de las cortes italianas y europeas en los primeros años del siglo XVIII. Parece que varios de los nuevos cómicos tenían una buena formación musical, lo que derivó en los intentos de introducir en España la ópera italiana en los primeros años 20. El hecho de que uno de los miembros de la compañía no fuese cómico, sino maestro de baile, es ya un síntoma de la nueva línea espectacular que trajeron los segundos Trufaldines. Cuando se deshizo esta segunda compañía, varios de los cómicos se quedaron en la Corte desempeñando distintos papeles en las funciones teatrales y operísticas que se impusieron en Palacio tras la llegada de *Farinelli*, lo que muestra la competencia de los actores italianos en una gran variedad de aspectos del espectáculo teatral.

---

<sup>29</sup> En el documento de 1716 se le cita como *Asserino*, que Torrione [2004] identifica con *Arlecchino*. Es probable que sea una deformación de *Passerino*, denominación que aparece entre los sinónimos de *Arlecchino* en el poema de Rapparini de 1718.

### 5.2.1.- Francesco Servilli, *Odoardo*.

“Francisco Servilli [...] sería el director, acaso por su edad, si, como presumimos, era hijo de Francisco Servilli, a quien llamaban *Odoardo*, mencionado por Luis Rasi, que ya representaba en Italia en 1660. Este mismo biógrafo recuerda a Isabel Servilli, famosísima cómica de Mantua, que vivía y representaba en 1700” [Cotarelo, 1917: 51].

Es muy probable que Cotarelo, con la base de los datos de Rasi, tenga razón. Servilli, desde luego, representaba el papel de *innamorato*, con el nombre de *Odoardo*, que en España pasó a llamarse *Eduardo*. Con seguridad se trata del hijo de aquél que hacía el mismo papel en 1660, pues cincuenta y seis años de profesión son muchos para que se trate de la misma persona. La Isabel Servilli que cita Rasi probablemente sea Isabella Costantini, la mujer de Francesco, que en 1703 al menos firma como “Isabella Servili”.

Los Servilli estuvieron en la primera compañía de los Trufaldines, y con un puesto de responsabilidad, ya que en 1703 *Odoardo* actúa como *capocomico* en representación de todos sus compañeros. Sin embargo, los avatares del momento debieron hacer que abandonaran pronto España, pues no se les vuelve a citar en documento alguno después de esa fecha.

En 1715 Francesco e Isabella forman parte de la reconstituida compañía que llega desde Parma. Una vez en Madrid Servilli volvió a asumir la dirección de la compañía, quizás en colaboración con Francesco Neri, a quien sustituyó también en los papeles de primer galán. Durante el conflictivo año de 1716 las autoridades madrileñas tuvieron que negociar con ambos cómicos como cabezas visibles de la compañía. Muy gráfico a este respecto es el informe de la frustrada entrevista con *Eduardo* por parte del puntual escribano Francisco Rodríguez, que nos informa de que varios cómicos viven en la calle de la Madera Alta, y a la vez nos da una vívida descripción de la agria discusión mantenida por el italiano y las autoridades en presencia de varios mozos y dos mujeres, que sugiere una relación *non sancta* con el cómico rebelde. Toda una escena de sainete con tintes libertinos:

Yo, Francisco Rodríguez, escribano de S.M., siendo a hora de las cuatro de la tarde, poco más o menos, fui a las casas de la morada de algunos de los principales cómicos de la compañía italiana que tienen en la Calle que llaman de la Madera Alta, y en ella habiendo preguntado por don Eduardo, uno de dichos cómicos italianos, dijeron estaba reposando, y habiendo aguardado en la escalera de su cuarto un gran rato, salió el dicho que dijeron llamarse Eduardo, y por mí el escribano se le saludó y dijo diese licencia para que se le hiciese notorio un decreto del Rey nuestro Señor, ganado por Madrid y su Ayuntamiento; el dicho Eduardo respondió que no le quería oír ni con él hablaba ningún decreto, y reconviniéndole una, dos y muchas más veces para que se le dejase leer y oyese el despacho que llevaba, no quiso por ninguna forma dejarle se le leyese y notificase, antes bien metiéndose en su cuarto y cerrando la puerta dijo se lo hiciesen saber al Sr. Conde de Alberoni porque él no entendía de otra cosa, con lo cual acabó de cerrar dejándome en la escalera, habiendo pasado lo referido en presencia de tres mozos que parecían ser domésticos de dicha casa y dos mujeres que salieron al mismo tiempo que salió de su cuarto el dicho Eduardo, y juntamente lo vio todo lo que va expresado don Fernando de Llarcos, agente del Mayordomo de propios de esta Villa, que iba en compañía de mí el escribano para efecto de hacer notorio lo contenido en el despacho antecedente, y para que conste y obre los efectos que haya lugar, lo pongo por diligencia y lo firmo, de ella doy fe. Francisco Rodríguez [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 j].

Isabella Costantini, su esposa, pertenecía a una famosísima familia de cómicos *dell'arte*. Otros dos miembros de esa familia la acompañaron esta vez a Madrid, su padre, Angelo, y su hermano, Gabriele Costantini.

#### 5.2.2.- Angelo Costantini, *Mezzetino*.

Angelo Costantini fue uno de los cómicos de la *Comédie Italienne* que alcanzó mayor fama en su tiempo. Francesco Bartoli, en 1781, recordaba así al actor y a su máscara de *Mezzetino*:

Bravo Comediante, che recitò la parte di secondo Zanni sotto il nome di Mezzetino. Fu Capo della Troppa Italiana a Parigi, e Comico Ordinario di Sua Maestà Cristianísima. Era un Uomo di buon talento, e per l'arte sua molto intraprendente, ed esperto. Impiegò il suo

ingegno non solo nelle cose appartenenti al Teatro; ma diessi anche con molta grazia a scrivere la vita in lingua Francese di *Tiberio Fiorilli*, denominato lo *Scaramuccia*. [...] Angelo Costantini fu un Comico assai ben veduto da' Francesi, e sommamene patrocinato dal Re. Morì quello Comico valoroso carico di meriti, e di fortune nella Città di Parigi intorno all'anno 1725 [Bartoli, 1978: 188].

Margarita Torrione aporta nuevos datos sobre el personaje que muestran la popularidad que obtuvo: “Angelo Costantini, “*il Mezzetino di Francia*”, popular actor de la comedia italiana en París (desde 1683 hasta el cierre del *Hotel de Bourgogne* en 1697), ensalzado por La Fontaine – *La Nature l'ayant puvu / des dons de la Metamorphose, / qui ne le voit pas n'a rien vu, / qui le voit a vu tout chose*-, pintado por François de Troy, y del que se conservan abundantes retratos. Costantini inmortalizó el personaje de *Mezzetino*, variante de *Brighella*, que aparece a menudo con su atuendo rayado en las escenas italianas de Watteau” [Torrione, 2004: 787].



35. *Mezzettino*. Cuadro de Watteau.



Angelo Costantini sufrió avatares muy diversos después de la salida de los italianos de París. Como hemos visto, en 1700 era el *capocomico* de una compañía que fue contratada por el rey de Polonia, pero su imprudencia lo llevó a dar con sus huesos en la cárcel. En 1715, sin embargo, estaba en Italia, de donde llegó a España con la nueva compañía de los Trufaldines. Si tiene razón Bartoli, volvió a París después de la experiencia española y allí murió en 1725, aunque Cotarelo, que sigue a Rasi, localiza su muerte en Verona [Cotarelo, 1917: 51].

### 5.2.3.- Gabriele Costantini, *Arlecchino*.

También ofrece Bartoli una animada y novelesca semblanza de Gabriele, el hijo de Angelo Costantini:

Veronese. Fu Capo Comico, e recitò nella maschera dell'Arlecchino con grandi applausi. Fu chiamato al servizio di D. Carlo Re di Napoli, il quale ebbe a dirgli un giorno: *Voi siete un pulito Arlecchino*. Aveva molta coltura il Costantini, e possedeva l'uso di varie lingue con una franchezza ammirabile. Disputava sopra varie materie con Uomini dotti, che non lasciavano di lodar il suo spirito. Morto il Re Carlo, passò il Costantini con Angela sua seconda Moglie, e con tutta la Compagnia a Palermo. Fu osservato da una persona, che praticava frequentemente in sua Casa, esser egli possessore di non poche ricchezze, ed accettando, che una sera tutti fossero al Teatro, e la Casa senza custode alcuno, entrò il domestico rapitore per le finestre, ed involò quanto di maggior prezzo gli capitò per le mani. Fu il ladro scoperto, ma poco, o nulla riebbe il povero Costantini. Una tale disgrazia cagionò a questo Galantuomo non poco rammarico, vedendosi in vecchia età, carico di figli, e privo delle sue migliori sostanze. Fu doppiamente perseguitato dalla Sorte, perdendo poco dopo un occhio, a cagione di malore in esso sopravvenuto. Si ritirò a Venecia sconsolato, ed afflitto, ed ivi diede termine alle sue disgrazie, passando all'altra vita nell'anno 1757 [Bartoli, 1978: 189-190].

Cotarelo amplía esta historia de desdichas con datos que recogen su experiencia española: “Fue hijo de otro célebre cómico llamado Angelo Costantini, y por apodo el *Mezzetino*, que durante muchos años representó en París y vino a fallecer a Verona, su patria, donde también nació su hijo Gabriel. Este residió en España más de doce años,



aunque no seguidos, porque, habiéndosele pedido a fines de 1734 al Conde Zambeccari, de Bolonia, como inteligente en cosas de teatro, una compañía para la corte del rey Carlos de Nápoles (después Carlos III de España), el Conde propuso la de Gabriel Costantini, que, por haber estado *doce años al servicio del rey Felipe V* (padre del de Nápoles), era llamado *el Arlequín de España*, como “la mejor compañía de sujetos más nombrados en esta facultad”. Con que habiendo venido a España en 1716, hay que suponer que faltó de ella algunos años entre esa fecha y la de 1735, en que pasó a Nápoles. Al rey don Carlos le agradó tanto que, a pesar de su despego por toda clase de espectáculos, le dijo un día: “Voi siete un pulito arlecchini<sup>30</sup>.” Se le daban 1.000 doblas al año de sueldo.

Gabriel Costantini era hombre de cultura. Hablaba con facilidad varios idiomas y disputaba con ingenio sobre toda clase de materias con los sujetos más doctos. Su compañía se llamó también en Italia de *los Trufaldines*. Siguió en Nápoles diez años consecutivos; pero a principios de 1744 se le comunicó el siguiente Decreto: “El Rey ha resuelto y manda que se despida la compañía de *Trufaldines* que vino a Nápoles a principios del año 1735” [...].

Pasó a Sicilia; pero en 1746, desde Palermo, dirigió al rey Carlos una doliente súplica para que le volviese a recibir. Decíale que “había estado con suma gloria por espacio de doce años al servicio del invictísimo Felipe V, augustísimo padre de V.M., *de donde había pasado* a Nápoles y permanecido por otros diez años con el mismo empleo que había tenido en Madrid para el divertimento de la comedia”. No logró su deseo; y después de andar, ya viejo, rodando por varios escenarios de Italia y Sicilia, donde en cierta ocasión le robaron toda su hacienda, fue a morir a Venecia en 1757.

Habíase casado dos veces; la segunda, quizá ya fuera de España, con Angela Monti, que hizo damas serias, y pasó a ulteriores nupcias con otro comediante llamado José Greffi” [Cotarelo, 1917: 51-52].

De lo narrado por Cotarelo, que utiliza como fuentes a Rasi, Bartoli y Croce, se puede deducir que Gabriele Costantini era el *Truffaldino* de esta segunda compañía, ya que, como vimos, el personaje era muy semejante al *Arlecchino* y ambos al *Mezzetino* que había hecho su padre. El hecho de mantener el nombre de compañía de los Trufaldines en Italia parece indicio de esto mismo, si bien de la narración de Cotarelo parece deducirse que este

---

<sup>30</sup> Don Emilio transcribe mal la frase del rey, que debe ser como la escribe Bartoli.

nombre lo tuvieron sobre todo en Nápoles, en donde el rey y la corte de origen español recordarían a los cómicos italianos que los habían divertido en Madrid.

Estuvo, como repite en dos ocasiones, doce años al servicio de Felipe V. Suponía Cotarelo que este lapso tuvo algunas interrupciones al interpretar que el conde Zambeccari hizo llamar a la compañía de Costantini de Madrid para que se integrara en la corte de Nápoles en 1734. Sin embargo, no parece que en tal fecha quedase una compañía completa en Madrid, sino que sólo algunos miembros de los Trufaldines habían permanecido en España, dedicados a otros menesteres dentro del mundo del espectáculo. Y, en cualquier caso, no es probable que estos cómicos tuviesen en aquellos años una fama tan extraordinaria como para que el conde boloñés los considerase la mejor compañía del momento.

Si, como sabemos, Gabriele Costantini fue contratado con los demás de la segunda compañía de los Trufaldines en 1715, los doce años que sirvió a Felipe V contarían hasta 1727, fecha ligeramente tardía, pero que corresponde bastante bien con lo que sabemos de la disolución de la segunda compañía después de 1723. El hecho es que salió de España hacia 1727, aunque no se dirigió directamente a Italia. Como se deduce de un documento publicado por Van der Streten [citado por Carreras, 2001-2002: 211n], Gabriele Costantini estaba en 1728 en Bruselas como *capocomico* de una compañía en la que se integraba el músico Gioacchino Landi, el mismo que había puesto música a las dos óperas representadas por los Trufaldines en Madrid en 1722 y 1723, *L'interesse schernito dal proprio inganno* y *Ottone in villa*. El documento revela que hubo “alcune differenza tra esso [Landi] e Gabrielle Costantini, capo della truppa dei comici italiani”.

Después de la experiencia belga, al parecer conflictiva, Costantini volvería seguramente a Italia, en donde no es extraño que lo llamasen “el Arlequín de España”. Cuando, siete años después, el conde Zambeccari recibió el encargo de buscar una compañía para representar ante Carlos de Nápoles, ninguna sería mejor que la de un hombre que había divertido las niñeces del rey en Madrid.



36. *Arlecchino.*

#### 5.2.4.- Sebastián Christiani de Scio.

Como ha demostrado Lothar Siemens [Siemens, 1997], Sebastián Chistiani de Scio no era cómico, sino maestro de baile. Casado con una actriz, la veneciana Catarina Travallini, llegó a Madrid en 1716 cuando Alberoni hizo venir de Italia nuevos cómicos para reconstruir la compañía de los Trufaldines. En el documento firmado por los nuevos cómicos el 20 de septiembre como recepción del Teatro de los Caños aparece “Cristiano de Scio” junto a varios miembros varones de la compañía:

Decimos los representantes de la compañía italiana que nos damos por entregados de la casa y teatro que está a los Caños del Peral [...] Francisco Servilli, por mí y por Isabel Costantini mi mujer; Pablo Antonio Foresi, por mí y Vicenta Gardellini mi mujer; Christiano de Scio, por Catarina Travagnini, mi mujer; Gabriele Costantini Asserino [AVM, 3-134-28; *Fuentes XI*, doc. 129 f].

Cotarelo, que partió de este documento para definir la nueva compañía de los Trufaldines, no encontró datos de Christiano de Scio ni de su mujer y concluyó: “Serían cómicos de segundo orden” [Cotarelo, 1917: 52]. Sin embargo, Siemens ha notado que, así como Foresi y Servilli firman por ellos y sus respectivas mujeres, Christiano de Scio no firma por sí, sino por “Catarina Travagnini<sup>31</sup>, mi mujer”. Y es que, como aclara Siemens, Sebastián Christiani de Scio, como se llamaba realmente, no formaba parte de la compañía porque “no era cantante ni cómico, sino un célebre maestro de danzar, cuya presencia en Madrid le llevó a partir de entonces a tratar de vincularse a la corte real española” [Siemens, 1997: 324].

Sebastián Christiani había nacido en Dinamarca, concretamente en Copenhague. Sus padres Sebastián y Ana Scio, eran naturales de Estocolmo. Esta vinculación de la familia a los países nórdicos, a pesar de sus apellidos de origen italiano, llevan a Siemens a suponer que la familia estaba vinculada a las cortes de Dinamarca y Suecia, quizás como maestros de baile.

---

<sup>31</sup> Se llamaba en realidad Catarina Travallini.

Dos de los hijos de Sebastián y Ana Scio, Sebastián y Carlos, llegaron a España y se afincaron en Madrid, dejando una larga descendencia. Gracias a los documentos relacionados con Antonio Christiani de Scio, hijo de Sebastián, y con Carlos, Siemens ha logrado reconstruir las relaciones de esta familia con la corte española de los Borbones.

En un memorial dirigido por Antonio, el hijo de Sebastián, a Carlos III en 1760, se refiere a los méritos de su padre en los siguientes términos:

El padre del suplicante, don Sebastián de Scio, que Dios haya, ha enseñado [a danzar] a todos los hermanos de V. Mag. y ha servido a Phelipe Quinto y a Fernando Sexto por espacio de cerca de 40 años, en cuyo reinado falleció [AGP, Antonio Christiani de Scio, expediente personal nº 986 / 29; Siemens, 1997: 324].

Si, como parece, Sebastián Christiani murió entre 1751 y 1755, las afirmaciones del hijo son bastante exactas: fueron cerca de cuarenta años los que sirvió a los reyes españoles desde su llegada en 1716. Siemens afirma que sólo se encuentran documentos relacionándolo con la Corte como maestro de baile a partir de 1737, pero, aunque escasos, los hay anteriores. En 1720, con motivo de las representaciones de *Las Amazonas de España* (véase cap. 2), se documenta el pago de una “danza de matachines” a “Monsiur Christiani”:

*Danza de matachines.* Acordóse que [a] Monsiur Christiani se le den 240 reales de vellón por la danza de matachines que puso para la comedia que se representó en el Retiro el día que SS.MM. la vieron, los cuales pague don Juan Manuel Osorio del producto de dicha comedia en virtud de este acuerdo, haciéndosele buenos en la cuenta de los gastos de ella [AGP, leg. 667; Greer y López, doc. 36 a].

No se debe olvidar que los Trufaldines eran una compañía cortesana, protegida y pagada por los reyes. Otro miembro de esta compañía, Filippo Bononcini, refiriéndose a su trabajo en la “Compañía de los Cómicos Italianos”, habla de él como un “empleo” y cita los emolumentos que recibió por ello. Sebastián Christiani no representaba, pero, a la vista de textos como el anterior, es de suponer que era el encargado de la coreografía de las danzas

teatrales, tanto de la compañía de los Trufaldines como de las que le encargase la Corte. Tenía, por ello, un “empleo” real.

Tras la disolución de la compañía, en 1729 Sebastián Christiani aparece como maestro de danzar de los duques de Osuna, cargo en el que se mantiene hasta 1731. Siemens supone que en los años anteriores debió de residir en Zaragoza, donde nació su hijo Antonio, quizás vinculado a las actividades teatrales de José Herrando el viejo [Siemens, 1997: 3]. Esta etapa de búsqueda de nuevos empleos y eventuales cambios de residencia corresponde al periodo de disolución de la compañía de los Trufaldines y la dispersión de sus miembros, que, como vimos, se dio hacia 1724.

El 19 de junio de 1737 vuelve a entrar al servicio de la Corte como maestro de danzar, con medio sueldo, para sustituir al titular de este cargo, el francés Michel Godreau, en sus enfermedades y ausencias. Cinco meses después, el 17 de noviembre, se le añaden nuevos gajes al sueldo por sus lecciones de baile a las Señoras Infantas, María Teresa y María Antonia de Borbón. En este cargo seguía en 1740, cuando se le concede el sueldo entero como maestro de baile de Sus Altezas, el Príncipe de Asturias (el futuro Fernando VI) y su mujer, Bárbara de Braganza.

Con ocasión del nacimiento de un nuevo hijo, en 1744, se documenta la fuerte vinculación personal del maestro de baile con los reyes: “Se libraron a Don Sebastián Christiani, maestro de danzar de Sus Altezas, 725 reales de vellón por los gastos que suplió y se le deberían dar por este oficio en el Bautismo de su hijo, de que fue padrino el Príncipe nuestro Señor” [Siemens, 1997: 325].

En 1751 murió Michel Godreau, y Sebastián Christiani de Scio solicitó su plaza, que le fue concedida. Con motivo del decreto que lo nombraba como maestro de danza titular, Sebastián protestó en abril de ese año porque “se omite el tratamiento de “Don” que a tan particular honra le corresponde y debe gozar” [Siemens, 1997: 326]. Este prurito de honra muestra cómo el maestro se consideraba muy por encima de los cómicos, que no conseguirían ese tratamiento hasta el siglo XIX, pero es un indicio de cómo en los círculos cortesanos se le debía relacionar todavía con las deshonrosas actividades teatrales.

En 1755 la plaza de maestro de danzar está vacante, por lo que hemos de suponer que había muerto. Su hijo Antonio se había incorporado desde 1742 al servicio de la Corte, dedicándose desde 1751 a la casa del infante don Luis. Carlos Christiani, hermano de

Sebastián, también fue maestro de las Señoras Infantas, como declara en su testamento de 1761. Así pues, la familia de los Christiani de Scio estuvo ligada a la Corte muy intensamente desde los años de 1730 hasta la muerte de Antonio, en 1779.

La presencia de un maestro de baile en la segunda compañía de los Trufaldines resulta muy interesante, porque muestra el carácter, sin duda más refinado, que se le quiso dar a esta compañía. El baile había sido siempre una de las señas de identidad de los cómicos italianos, y como bailarines se les recordaría a menudo. Ahora bien, la aportación de Christiani, maestro de danza de duques, príncipes e infantas, debió de aportar un nuevo tono cortesano a los bailes de la compañía. No es muy arriesgado suponer que con Sebastián Christiani de Scio se introduce la coreografía en las comedias italianas y, por derivación, en el teatro español.

#### 5.2.5.- Filippo Bononcini, *Capitano*.

En septiembre de 1716, cuando los nuevos Trufaldines firmaron la recepción de los Caños del Peral, Filippo Bononcini no estaba todavía entre ellos. Se incorporó algo más tarde, seguramente en noviembre, pues el 26 de febrero de 1717 se dio un real decreto para que se le pagase a la compañía italiana, y entre ellos a Bononcini, los mil doblones que se les debían desde la mesada de noviembre de 1716 [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8]. Filippo formó parte de la compañía hasta 1724, en que, deshecha ésta, pasó a ocuparse del vestuario de las fiestas reales. Él mismo resumió su carrera en un memorial al rey escrito hacia 1738:

Señor: Phelipe Bononcini, puesto con el más humilde rendimiento a los Rs. Ps. d V. Mag. dice vino de Parma desde el año de 1717 con la Compañía de los Cómicos Italianos que en dicha corte fueron elegidos para el servicio de V. Mag., y como a uno de los individuos de dicha Compañía se le concedió al suplicante seis mil y seiscientos reales por razón de alquiler de casa, y habiendo puntualmente cumplido con su obligación en dicho empleo, ha tenido también desde el año de 1724 la singular honra de servir a los Reales Sermos. Infantes e Infantas con todos los vestuarios que se han ofrecido para las funciones de Bailes y Máscaras que entonces se hicieron, como asimismo e todas las consecutivas Óperas que últimamente se han ejecutado en los Reales Sitios del Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y Buen Retiro por los mismos Sermos. Infantes y en todas las ocasiones ha procurado el

suplicante con el más vivo celo el puntual cumplimiento de su deber, y lo mismo en la construcción e idea de todo el vestuario que se puso a su cargo en el año pasado para las óperas en música italianas que se hicieron en el Coliseo del Buen Retiro, con todos los vestidos para Entremeses y Bailes, en los cuales presentemente se aplica en este Rl. Sitio de Aranjuez donde a un tiempo asiste a la dirección y disposición de dichos entremeses y bailes que se ejecutan, y anhelando el suplicante continuar a servir en la misma dirección de funciones y vestuarios, y renovar siempre varias ideas para el mayor acierto de todo lo que se ofrezca, por tanto suplica humildemente la Real Clemencia de V. Mag. se digne conceder al suplicante el título de Director de los Vestuarios y Óperas en Música de V. Mag. con el goce del mismo sueldo de los seis mil y seiscientos reales vn. cada año sobre la Tesorería Mayor de la Guerra, como hasta ahora ha tenido, suprimiéndole al suplicante el empleo antecedente que tenía de Cómico Italiano, para que como tal Director continúe como anhela a servir con el mencionado sueldo, merced y gracia que espera alcanzar de la Real magnificencia y benignidad de V. Mag. Ca. [AGP, Administración, leg. 667; Carreras, 2000: 342].

Como Sebastián Christiani de Scio, Filippo Bononcini se quedó en España tras la disolución de la compañía, que él fecha en 1724, dedicado a otras funciones en la Corte. La gran diferencia estriba en que Christiani era ya maestro de baile y, según nuestros datos, nunca fue cómico, mientras que Filippo Bononcini lo era, llegó a España como tal y conservaba ese título a la altura de 1738, cuando hacía muchos años que no pisaba las tablas para actuar. Lo que se mantenía, además del título, era el sueldo, de seis mil reales al año<sup>32</sup>, además de seiscientos reales por alquiler. Esta última asignación le fue retirada en abril de 1739. La sustanciosa gabela no siempre llegaba puntualmente. En 1728 se les reconocieron a Bononcini, a Fabricio de la Torre, a Sebastián Christiani de Scio, a Catarina Traballini, a Juan Somariba y a Lucia Fioruci, todos miembros de la compañía italiana, deudas “desde mayo de 1725” [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8].

El apellido de Filippo Bononcini lleva a pensar que fuera hijo o por lo menos familia de Domenico Bononcini, el cómico de la primera compañía especializado en los papeles de *Brighella*. El personaje de Filippo, en cambio, era el del *Capitano* [Torrione, 2004: 787],

---

<sup>32</sup> Consignado a menudo como “goce al año de 100 doblones de a 60 reales de vellón”.



máscara que no aparecía en la primera compañía, donde sus funciones eran asumidas por *Coviello*.



37. *Il Capitano*.

Este *Capitano*, de cuyas habilidades como actor no tenemos noticias, en su nuevo empleo de encargado de vestuario fue extraordinariamente competente. Su participación en la organización de las fiestas palaciegas como ayudante directo y *factotum* de *Farinelli* se hizo imprescindible, hasta el punto que algún estudioso no ha dudado en convertirlo en arquitecto y atribuirle la construcción del Coliseo de los Caños del Peral. No parece que llegara a tanto. Bononcini era, probablemente, hombre cultivado, capaz de diseñar vestuario “a la antigua”. como se empezaba a exigir en las puestas en escena de las óperas italianas que se pusieron de moda en los años treinta del siglo XVIII. También es probable que conociera bien los entresijos de la escenografía a la italiana y los detalles de la puesta en escena en los modernos coliseos, todo lo cual lo convertiría en un eficaz regidor. Él, como ya hemos visto, se consideraba simplemente un “Director de vestuario”, lo que ya es mucho en un momento en que este elemento de la puesta en escena no gozaba de ninguna directriz, sino que se dejaba al arbitrio y a la capacidad de los baúles de cada cómico.

En los años posteriores a 1738 Bononcini siguió cobrando su sueldo de Palacio con cierta regularidad. La última carta de pago está fechada en febrero de 1745 [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8]. Después no tenemos noticias de él. Es posible que, lo mismo que en otros casos, esta suspensión de pagos sea indicio de la muerte de quien fue el primer director de vestuario de la escena española.

#### 5.2.6.- Otros miembros de la compañía.

Del resto de los cómicos italianos tenemos pocas noticias, pero, curiosamente, de algunos de ellos tenemos los datos proporcionados por la contabilidad palaciega en los años en que dejaron de formar compañía para mantenerse en la Corte con el sueldo y título de “Cómicos italianos”, aunque dedicados a otras actividades.

Fabricio de la Torre, cómico italiano al que algunos estudiosos consideran de origen español por su apellido, llegó a España en marzo de 1720, de acuerdo con el decreto del 1 de junio de ese año, en que se expresa que:

S.M., por Decreto del 1 de junio de 1720 [...] mandó, entre otras cosas, que a Fabricio de la Torre, cómico italiano que había venido de Italia para ser empleado en su servicio se le asistiese desde 9 de marzo de aquel año en que había sido recibido con los mismo goces que a los demás de su clase [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8].

Esos “goces” eran los seis mil reales de sueldo y seiscientos en concepto de alquiler que tenían los Trufaldines como servidores del rey. Fabricio de la Torre los siguió recibiendo a lo largo de los años, en ocasiones con retrasos, cumplimentados puntualmente por los estrictos funcionarios del Tesoro, hasta su muerte, que ocurrió el 19 de abril de 1749. En esta ocasión se consignó el pago de mil setecientos veintiséis reales de vellón a “Vicenta y Antonia de la Torre, hijas y únicas herederas del expresado Fabricio de la Torre, según la disposición testamentaria que otorgó en 16 de septiembre de 1734 ante Miguel Davina y Ulloa ssno., bajo de cuya disposición había fallecido en 19 de abril de 1749, que uno y otro constó por certificación del [...] cura de la iglesia parroquial de San Luis” [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8]. Este pago, sin embargo, debió de sufrir alguna demora, pues la última anotación sobre Fabricio de la Torre dice textualmente:

Por pliego que me pasó el Contador general de Valores en 26 de junio de este año constó haberse destinado a doña María Calvo, viuda del citado Fabricio de la Torre y apoderada de sus dos hijas, seiscientos y doce reales de vellón que correspondieron por la décima del crédito que expresa la certificación preceden[te], de que certifico. Madrid, ocho de julio de mil setecientos y sesenta [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8].

La frialdad de los datos contables abre un resquicio para informarnos de que el cómico italiano estaba casado con una mujer, probablemente española, llamada María Calvo, y tenía dos hijas de ella, Vicenta y Antonia de la Torre. Pero no aclara nada acerca de las funciones de este cómico, que estuvo casi treinta años en España cobrando de la hacienda real sin que, al parecer, representara mucho más de tres años.

El matrimonio formado por Juan de Sommariba y Lucia Fiorucci se incorporó también a la compañía en fecha tardía. En una carta de pago fechada en enero de 1743 se dice explícitamente:

S.M. por Decreto del 1º de junio de 1720 [...] escribió mandar a Juan de Sommariba, cómico italiano que había venido de Italia para ser empleado en su real servicio se le asistiese por Tesorería General desde el 9 de marzo de aquel año con el mismo goce que a los demás de su clase, y por otro decreto del 3 de abril de 1723 escribió S.M. que habiendo sido admitida en la compañía de cómicos italianos Lucia Fiorucci, mujer del dicho Sommariba desde primero de aquel año para hacer papel de segunda, había resuelto que desde entonces se le asistiese con el mismo goce de 100 doblones al año [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8].

De acuerdo con este documento, Lucia Fiorucci se incorporó en enero de 1723 para hacer “papel de segunda” *innamorata*, es decir, el que sabemos que entre los Trufaldines se llamaba *Flaminia*. La fecha es muy tardía, y muestra cómo hasta ese año se trató de mantener una compañía completa en Palacio, aunque probablemente sea la última incorporación de una cómica a los Trufaldines. A partir de entonces lo que comprobamos es su dispersión y cambio de funciones.

Juan de Sommariba y Lucia Fiorucci se mantuvieron en España hasta su muerte. Las cartas de pago se suceden a lo largo de los años hasta 1748, en que consta la muerte de Sommariba el 7 de agosto de dicho año. Lucia Fiorucci le sobrevivió poco tiempo, pues murió el 17 de septiembre del mismo año, después de hacer declaración de pobre (poco creíble para quien cobraba dos sueldos de seis mil reales al año) y dejar como herederos a su hija y un sobrino:

Por testimonio dado en 7 de septiembre de 1748 por Ignacio Fernández del Camino ssno. constó que en la declaración de pobre que hizo ante él en el mismo día Lucia Fiorucci nombró por herederos a Juan Somarriba en dos partes de sus bienes, y a Manuel Somarriba, su sobrino, en la otra parte de los bienes, en cuya virtud se les pagaron ciento y treinta y nueve reales y veinte y siete maravedís de vellón, liquidación que tuvo de haber la citada Lucia Fiorucci desde 1º del citado mes de septiembre de 1748 hasta 17 de él en que falleció [AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8].

Menos explícitos son los documentos contables de los años 1749 a 1751 sobre Vicente Grisafe, de quien, sin embargo, mencionan que cobraba 200 ducados por “instruir y adiestrar las comparsas que servían en las representaciones de óperas” del Buen Retiro.

Como Filippo Bononcini, Grisafe dejó su actividad de cómico para integrarse en el equipo de producción de las óperas italianas que se hacían bajo la dirección de *Farinelli*. La importancia que tenía esta “instrucción y adiestramiento de comparsas” se puede comprobar por el hecho de que doblaba el sueldo que tenían los italianos cuando eran simplemente cómicos.

Un personaje que tuvo bastante importancia en la última etapa de los Trufaldines, pero del que desconocemos el tipo de vinculación que tuvo con ellos y por cuánto tiempo, es el músico Gioacchino Landi, autor de la música de las óperas que representaron en 1722 y 1723. Era sacerdote y, al parecer, de origen toscano, según se desprende de una petición suya hecha en 1739 en que solicita “qualche altro beneficio ecclesiastico nello stato della Toscana ove attualmente mi trovo, per poter io seguitare nella mia vita sacerdotale” [Carreras, 2001-2002: 211n]. De acuerdo con los documentos que muestran la presencia de una compañía italiana que contaba con Gabriele Costantini y Landi en Bruselas en 1728, la asociación del músico con los Trufaldines debió de mantenerse al menos hasta esa fecha. Posteriormente, al volver a Italia, debieron de seguir caminos distintos.

### 5.3.- Técnicas de representación de los Trufaldines.

#### 5.3.1.- La comedia *all'improvviso*. Las máscaras.

Los Trufaldines formaban una compañía típica de *commedia dell'arte*: cinco máscaras (las de *Pantalone*, *il Dottore*, *Truffaldino*, *Brighella* y *Coviello*), una pareja de *innamorati* (*Florindo* y *Eulalia*), una segunda *innamorata* (*Flaminia*) y una *servetta* (*Columbina*). Es evidente, por ello, que las técnicas que aplicaron en su trabajo en España se basaban en las formas propias de la *commedia dell'arte*.

La primera de ellas es lo que se conoce como comedia “all'improvviso”, es decir, la capacidad de representar comedias de cierta complejidad sin que haya un texto escrito en todos los detalles, y especialmente sin que exista previamente el diálogo, que viene a ser improvisado por los personajes en cada momento de acuerdo con la situación y el repertorio de *lazzi* que forma parte del acervo de cada uno de ellos.

Moratín, que no conoció esta técnica hasta que la descubrió en su viaje a Italia, nos ha dejado una ajustadísima descripción de ella:

Sant'Angelo: *L'empio, punitor di se stesso, con Truffaldino cuoco oltramontano*. Comedia. Ésta es una de aquellas piezas que se representan sin apuntador, sabida ya la trama y el orden de las escenas, los actores la sostienen con diálogo repentino, según les ocurre. Es cosa que al principio sorprende, y después fastidia; no hay duda que en la acción, la voz, las interrupciones y progreso del diálogo se ve tal desembarazo y naturalidad, que se confunde con la verdad misma, las equivocaciones, las repeticiones, el atajarse la palabra unos a otros, el hablar dos o tres a un tiempo, son accidentes que contribuyen a aumentar la ilusión de un modo admirable, y esto, o no se lograría jamás en una pieza estudiada, o necesita todo el esfuerzo del arte y una reunión de talentos en los actores, que rara vez se verifica. Ésta es la única ventaja que hallé en tal método de representación; por lo demás, ¿quién no advertirá que este mismo método ha de producir defectos capitales, insufribles, capaces de fastidiar al espectador?, lejos de complacerle, el estilo es desigual, a veces frío, difuso y redundante; las escenas se dilatan o se apresuran; padece la economía de la fábula y en suma, a fuerza de trabajo de parte de los actores, no logran producir más que un entremés dividido en tres actos. [...] Añádase a esto que no cuanto allí se dice es repentino; no sólo saben puntualmente la trama de la acción, sino que poseen también de memoria todos aquellos pasajes que tienen inmediata conexión con ella, y es necesario que lo hagan así para no perderse. Dicen, por ejemplo, en una escena aquella parte que tienen aprendida, dirigida a informar a los oyentes del estado de la fábula o a aumentar su progreso, y hecho esto, alargan el diálogo cuanto quieren, según el humor de que están aquel día, según su talento y la práctica que tienen en el teatro. De aquí resulta que buena o mala, cual sea ella, no son los cómicos los que hacen la comedia en el teatro, la comedia está hecha ya, la adornan sólo, y la adornan con bufonadas, equívocos, alusiones puercas, graciosas, obscenas, según les ocurre, y multitud de acciones y visajes ridículos, recargados, extravagantes [Fernández de Moratín, 1988: 417-18].

Y más adelante, dejado ya de lado todo prejuicio contra la indecencia de las farsas italianas:

San Crisóstomo: *La somiglianza inganna*. Comedia. Sin apuntador, como la antecedente. [...] No me canso de admirar la naturalidad que se advierte en la representación de tales farsas; si fuese posible dar al *Misántropo* o a *Ifigenia* este carácter de verdad, se vería

entonces la mayor perfección a que puede llegar el arte; pero es inútil desearlo [Fernández de Moratín, 1988: 420].

Esta capacidad de improvisación, que supone una técnica muy segura por parte del actor, apenas dejó huella en el teatro español, incluso en las obras que se declaran deudoras de los italianos, como son las comedias de Zamora y Cañizares. Tanto *Duendes son alcahuetes* como *El Trufaldino español* son comedias con todo el diálogo escrito, de acuerdo con la tradición española. Escrito, además, en verso, lo que limita extraordinariamente la posibilidad de introducir cualquier tipo de improvisación.

Sin embargo, aunque sean muy escasas las noticias al respecto, alguna anécdota nos revela que los Trufaldines improvisaban, a veces incluso en contra de su papel. La denominación de Francesco Neri como *Florindo dei Maccheroni* tiene su origen precisamente en una de estas improvisaciones, narrada por Goldoni en sus *Memorias*.

Este tipo de *lazzi* cómicos pudo tener alguna influencia en la escritura de comedias y entremeses españoles, pero también en la forma de interpretar de algunos cómicos, y muy especialmente en los graciosos. Resulta significativa, a este respecto, la anécdota atribuida a uno de los graciosos más importante de la época, Francisco Rubert, *Francho*:

Francisco Rubert, por otro nombre Francho, fue la causa del apellido de *Chorizos* que se dio en el año de 1742 a los individuos de la compañía de que era entonces autor Manuel Palomino, con motivo de ciertos chorizos que comía en un entremés; y habiéndose hallado una tarde sin ellos, hizo tales y tan graciosas exclamaciones contra el encargado de llevar los chorizos, que era el guardarropa de la compañía, y movió tanto la risa de los espectadores, que desde entonces se llamó de los *Chorizos* (Citado por B.C. Aribau en *Obras* de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, 1944, p. 315n).

Incluso si obviamos la semejanza entre los apodos *Florindo dei maccheroni* y *Francho de los chorizos*, lo que resulta evidente es que Francisco Rubert hizo un auténtico alarde de improvisación. El que ésta fuese una imitación de los italianos resulta hartamente improbable: ya no había Trufaldines en España a la altura de 1742. Pero pudo quedar el recuerdo de sus *lazzi* cómicos, algunos de los cuales debió de ver *Francho* en su juventud.

De lo que no cabe ninguna duda es de que en la compañía de los Trufaldines cada actor representaba su papel fijo, su “máscara” en el sentido de la *commedia dell’arte*. Ya hemos visto que la identificación del actor y su personaje era tan grande que incluso en documentos oficiales firmaban como *Florindo*, *Columbina* o *Coviello*, y que el escribano español escribe “uno que llaman *Eduardo*” para referirse a Francesco Servilli.

Esta especialización de cada actor en un personaje es imprescindible para representar comedias no escritas, como son las de la *commedia dell’arte*. El actor se apoya, no en un texto aprendido, sino en un personaje que conoce a la perfección, con una gestualidad específica, una forma de hablar típica y unos *lazzi* que le pertenecen casi en exclusiva. Con este bagaje y unas ideas básicas sobre el desarrollo de la acción que proporciona el *scenario*, el cómico *dell’arte* es capaz de hacer cada día nuevas creaciones escénicas de la misma comedia con esa naturalidad que asombraba a Moratín.

Una de las características de la máscara es su lenguaje. Dada la dispersión dialectal italiana, cada uno de los personajes habla en el dialecto de su ciudad o región: *Pantalone* habla véneto, el *Dottore*, boloñés, *Coviello*, napolitano, *Arlecchino*, bergamasco. Los amantes, que utilizan un lenguaje más literario, hablan en toscano. La algarabía producida por este entrelazamiento de dialectos es una de las bases de la comicidad de la *commedia dell’arte*, en donde es constante el equívoco, la palabra mal entendida, el juego de palabras entre lo que uno dice y el otro entiende.

Los Trufaldines utilizaban el lenguaje de esta forma en sus farsas. Lo confirma Cañizares en los versos iniciales de *El Trufaldino español*:

[...] pues comedia trufaldina  
no es más que hablar en varias  
lenguas, como genovesa,  
senesa, napolitana,  
boloñesa, piamontesa,  
milanesa y bergamasca...

No es seguro que esta enumeración responda efectivamente a los dialectos empleados por los Trufaldines. El boloñés y el napolitano sí que debían estar presente en sus obras, pero no el genovés, el senés (a no ser que se refiera al toscano) ni el piamontés.



Entre el milanés y el bergamasco puede haber duda: pero el lenguaje de *Truffaldino*, tal como aparece en una de las pocas obras conservadas, *Il pomo d'oro*, parece de tipo lombardo oriental, más bien mantuano, lo que no cuadra ni con Milán ni con Bérgamo. Pero parece que Cañizares no está describiendo los matices dialectales de los Trufaldines, sino poniendo ejemplos a su público para explicar por qué sus personajes, en imitación de los italianos, hablan en vizcaíno, en catalán o en portugués. Lo que hay que destacar son esos versos: “pues comedias trufaldinas / no es más que hablar en varias / lenguas”, que implican el que esta forma de utilizar el lenguaje no es una anécdota, sino un sistema, precisamente lo que caracteriza por encima de cualquier otro rasgo a las comedias trufaldinas.

El resto de los caracteres propios de cada máscara son difíciles de precisar, en el caso de los Trufaldines, dada la escasez de documentos que los acrediten. El traje y la máscara no aparecen descritos nunca, si bien el hecho de aparecer enmascarados sí que se repite en obras como *Duendes son alcahuetes*, en donde el foletto lleva una máscara negra que combina con una blanca cuando se disfraza de estatua. Sin embargo, ese vestuario específico existía, y se relaciona en los documentos italianos recogidos por Nicolás Morales [2004].

Lo más parecido que tenemos a un retrato de alguno de los Trufaldines es el dibujo de la Tarasca de 1714, en donde aparecen *Truffaldino* y *Coviello*. El primero lleva una casaca con los típicos remiendos que aparecen aquí como un dibujo en forma de olas y su sombrero flexible. *Coviello* lleva su traje blanco de grandes botones.

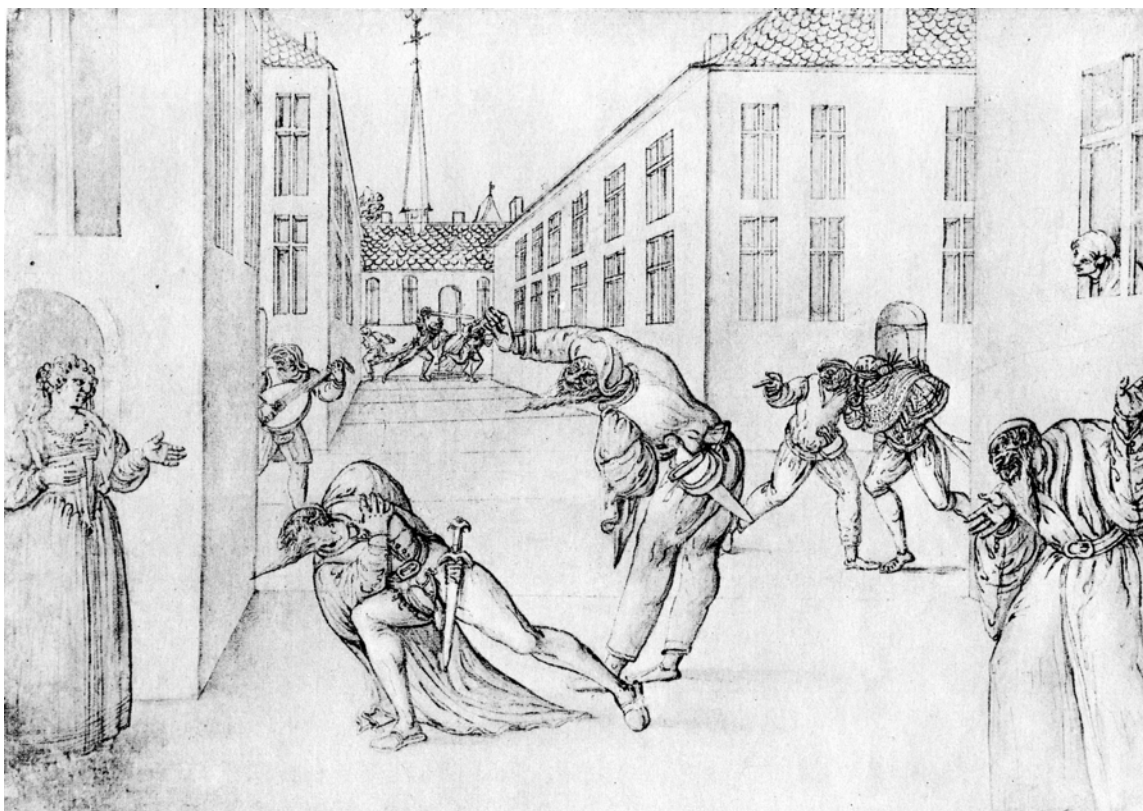
### 5.3.2.- El gesto. La acrobacia. El baile.

Una de las características más relevantes del trabajo de los cómicos *dell'arte* estaba en su depurado trabajo gestual. Cada máscara tenía no sólo su traje y su forma de hablar: también se movía de forma específica, y en este esquema fijo de movimiento los actores llegaban a una precisión asombrosa. Esta técnica gestual se puede admirar todavía en las puestas en escena de actores y compañías que han recuperado en el siglo XX la *commedia dell'arte*, como los famosos montajes de Giorgio Strehler sobre textos de Goldoni, en donde el

director milanés se apoyaba en dos extraordinarios *Truffaldinos*, Marcello Moretti y Ferruccio Soleri.

El mismo Strehler ha contado la forma en que el cómico Marcello Moretti creó uno de los *lazzi* más aplaudidos de la obra: la captura e ingestión por parte de *Truffaldino* de una mosca inexistente: “Tengo una idea”, dijo de pronto Marcello, “entro porque con el sombrero estoy intentando cazar una mariposa”. E intentó realizar la acción, con gestos ligeros, infantiles, como si realmente fuera tras la mariposa que, en un momento dado, se metamorfoseó en mosca. “Resulta más realista, más dentro de la línea del Arlequín”. Y finalmente, mientras mimaba el instante en que atrapa el insecto, gritó “¡ya la tengo”, y se puso a arrancarle las alas como si de pétalos de una flor se tratara. [...] “Después...”, me mira, se mete la mosca en la boca y se la come. Yo apenas puedo contener un grito, pero él se mantiene en sus trece y gana: tenía razón, la escena en que se come la mosca obtiene un éxito enorme” [Strehler, 1987: 40].

Este tipo de escenas gestuales son las que llenan los repertorios de *lazzi* de la *commedia dell'arte* clásica. Y son las que cada actor incorporaba, a veces inventándolas, como Moretti, a su personaje. Evidentemente, la gestualidad exagerada, con ribetes de mimo, corresponde sobre todo a los criados, pero no era privativa de ellos. Los grabados que representan escenas de los cómicos *dell'arte* a menudo los muestran en atrevidos escorzos, violentos movimientos o actitudes extremas. *Pantalone*, a pesar de su edad y de estar caracterizado como padre de familia y honrado comerciante, se ve a veces representado como un auténtico contorsionista.



38. *Pantalone* arrodillado ante la dama.

Esta mímica tenía un fuerte componente acrobático, y con seguridad los Trufaldines lo desarrollaron en su trabajo escénico en España. La certeza de que entre sus trebejos se encontraba un Pegaso implica que en sus obras mitológicas no faltaban los vuelos, tales como los que se dan en *Il pomo d'oro*, la obra representada en 1703, en la que *Truffaldino-Mercurio* vuela a lo largo de toda la comedia.

Sin embargo, la mejor constatación del arte acrobático de los Trufaldines la proporcionan las continuas apariciones y desapariciones mediante vuelos, saltos o hundimientos de *trufaldines*, *cobielos* o *purichinelas* en las obras españolas escritas bajo su influencia. *Duendes son alcahuetes*, de Zamora, ofrece todo un repertorio de habilidades de este estilo en la figura del foletto y en la de Chicho Trufaldín, pero prácticamente en todas encontramos vuelos y apariciones sorprendentes: duendes y cobielos salen de una maleta, de chimeneas, de la boca de dos cañones..., y siempre lo hacen con una rapidez que desconcierta a los demás personajes y, sin duda, a los madrileños que veían con asombro las maravillosas evoluciones de estos herederos de la gestualidad italiana.

La mímica italiana, sin embargo, no era una novedad absoluta para el espectador madrileño de comienzos del siglo XVIII: de hecho este espectador ya estaba acostumbrado a un tipo de mimo de origen italiano: eran las *danzas de matachines*, que Bances Candamo describe con gran plasticidad en su *Teatro de los teatros*:

Tenemos también una viva especie de los antiguos Mimos en los bailes de matachines que hoy se usan en España, tan recientes en ella que los pasaron acá las compañías de representantes Españoles que llevó a Francia para su diversión y para dulce memoria de su amada Patria la Cristianísima Reina María Teresa de Austria, gloriosa Infante de España, y los Franceses los tomaron de los Italianos, grandes Maestros de gestos y movimientos, en quien fue más insigne que todos un Representante que en las tropas (como allá llaman) del Rey Luis XIV hacía los graciosos. Era Italiano de nación y se llamó Escaramuche. Tampoco hacen éstos de hoy movimientos deshonestos, sino los más ridículos que pueden, ya haciendo que se encuentran dos de noche, y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan entrambos. Luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la Música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, y en fin, saltando sobre ella, la revientan, y se fingen muertos al estruendo de su estallido. Y de esta suerte otras invenciones entre dos, entre cuatro, o entre más, conforme quieren, explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula, pero no torpe [Bances Candamo, 1970: 125].

Este “Escaramuche” era, como aclara Moir, “el célebre Tiberio Fiorilli, llamado Scaramouche, actor de la compañía italiana que tuvo tanto éxito en París en el siglo XVII. Vivía ya en París en 1644 como comédien de la Reyne, y se dice que hizo reír al niño rey Luis XIV. Murió en 1694” [Bances Candamo, 1970: 134n]. Fiorilli representaba a un *capitano*, *Scaramuccia*, y, si no exageraba la fama que recoge Bances, estamos ante un actor de gran capacidad gestual que no representaba a ninguno de los criados.

Es cierto que, como señala Moir, los matachines ya se conocían en España en el siglo XVI, pero importa menos el constatar esto que el hecho de que Bances Candamo, contemporáneo de los sucesos que cuenta, creyera que se trataba de una invención moderna traída por los cómicos españoles que fueron a Francia tras las bodas de Luis XIV y María

Teresa de Austria en 1659. Evidentemente, esta nueva forma de danza mímica, hecha a imitación de los cómicos dell'arte de la *Comédie Italienne*, renovó los antiguos *matachines* y los hicieron aparecer como algo radicalmente nuevo, distinto, a los ojos de un observador avezado como era Bances Candamo.

Hay que recordar, en cualquier caso, que los bailes de *matachines* tuvieron siempre un origen italiano. La misma palabra *matachín*, aunque Covarrubias la hacía derivar de “matar”, hoy parece establecido que es de origen italiano, y deriva de *matto*, “loco”. Es una de las encarnaciones del “loco festivo” propio de las celebraciones carnavalescas [Huerta Calvo, 1999], lo que apunta a un mismo origen que la *commedia dell'arte*.

El baile de *matachines* es una muestra de la delgada línea divisoria que separaba en la *commedia dell'arte* la mímica de la danza. Los cómicos italianos fueron siempre bailarines. Basta recordar que algunas de las imágenes más difundidas de ellos son los *Balli di Sfessania* grabados por Callot.



39. Balli di Sfessania.

Más cercano todavía a la época que estamos tratando es el libro publicado del maestro de baile veneciano Gregorio Lambranzi, que en 1716 publicó en Nüremberg su *Nuova e curiosa scuola de'balli theatrali*<sup>33</sup>. El libro de Lambranzi consta de cincuenta grabados en donde se recogen tanto bailes cortesanos como los propiamente teatrales, entre los cuales prácticamente todos corresponden a personajes de la *commedia dell'arte*. El más retratado es *Scaramuzza*, al que se puede ver en la portada debajo del retrato del mismo Lambranzi, pero con él se puede ver a *Arlecchino*, a *Mezzetino*, *il Dottore* o *Scapino*. La nómina de personajes revela que la compañía que ha servido de modelo al maestro de baile para su libro es la antigua *Comedie Italienne*, la que trabajó en París hasta su expulsión en 1697. Esto significa que el repertorio manejado por Lambranzi tenía al menos veinte años, y con seguridad era conocido en toda Europa.



40. Portada del libro de Giorgio Lambranzi .

<sup>33</sup> El libro está editado en italiano y alemán. El título que aparece en el frontispicio, bajo un retrato de Lambranzi, es *Neue und Curieuse theatralische tantz-schul*.

El libro de Lambranzi era conocido en España: existe un ejemplar del mismo en la Biblioteca Nacional de Madrid que, por lo que parece, era propiedad de la reina Isabel Farnesio [Santiago Páez, 2004]. Las semejanzas entre varios de los bailes recogidos por Lambranzi y los que aparecen en obras relacionadas con los Trufaldines son numerosas, como tendremos ocasión de comprobar.

De acuerdo con esta tradición, los Trufaldines hicieron un uso constante del baile en sus obras. Ya hemos visto cómo, en el *Diccionario de Autoridades*, se define la palabra *trufaldín* como el que “baila a la moda italiana o francesa”, destacando la importancia que había tenido la danza en las obras de los Trufaldines y la herencia que habían legado.

Ya en la primera obra palaciega de cierta trascendencia, *Il pomo d'oro*, tenemos constancia de un baile. El acto segundo acaba, como hemos visto, con “ballo de furie”. La sintética expresión utilizada en el manuscrito parece indicar que se trata de un baile ya conocido, pues el escritor no se molesta en acotar quiénes son esas Furias, cuándo aparecen, qué es lo que hacen o cómo bailan. Y es que, efectivamente, existía un “ballo de Furie” que aparece recogido por Lambranzi. La imagen nos revela que el baile de las Furias podía ser representado por un hombre, como es el que aparece en la ilustración con cintura de llamas y dos antorchas ardiendo en las manos.



41. *Ballo di Furie*. Ilustración del libro de Lambranzi.



El papel de singular trascendencia que ocupaba el baile es muy evidente en la segunda compañía de los Trufaldines. Con ella, además de los cómicos, venía un maestro de baile, Sebastián Christiani de Scio, que desarrolló su carrera en tal puesto a lo largo de cuarenta años y al que se recurre en Palacio incluso para obras en que no participan el resto de los italianos, como la “danza de matachines” para la zarzuela *Las amazonas de España* que coreografió Christiani en 1720. La presencia del maestro de baile es ya un indicio de la importancia que daban los segundos Trufaldines a la danza, pero ésta estaba presente desde los primeros tiempos: en *Il pomo d'oro*, la primera obra relevante que hizo la primera compañía en 1703, se cita un “ballo de furie” al final de segundo acto, que debía de tener, de acuerdo con la situación y los personajes, un marcado carácter mímico.

Este papel del baile en las obras de los Trufaldines se transmitió a sus imitaciones españolas. Prácticamente no hay ninguna en donde no se desarrolle una escena de baile de gran espectáculo, a menudo sin ninguna relación con el resto de la trama. En *Duendes son alcahuetes*, el baile de Madama Francesquina ocupa un lugar importante en el segundo acto, y lo mismo sucede con el baile de máscaras de *El Trufaldino español*, o con el baile organizado por el rey en Orlens en *Marta la Romarantina*. Son bailes carnavalescos, en donde el disfraz y la máscara tienen una gran importancia, y en donde las músicas, cuando se citan, son de origen italiano o francés. Así ocurre con el baile de *El Trufaldino español*, en donde se canta un aria y se bailan *minuetes*:

*Van saliendo todos los de la compañía lo mejor vestidos que puedan con mascarillas. [...] Después de acabar el aria tocan minuets los violines sin cesar a media voz y se ponen las mascarillas las tres, Flaminia, Eulalia, Columbina, y sale Covielo con otro vestido encima del que tiene, mal puesto, y Trufaldino con montera de plumas ridícula, el Doctor, Briguela y Pantaleón lo más ridículos que pudiesen con sombreros de plumas, aunque los vestidos de los mejores que tengan, y se hacen dos bandas, las mujeres a un lado del teatro y los hombres al otro, y se van sacando y danzando de dos a dos y de cuatro a cuatro [f. 30v].*

### 5.3.3.- El canto y la música. Los Trufaldines y la ópera.

En una estampa de comienzos del siglo XVII de una de las series más antiguas que representan las figuras de la *commedia dell'arte* podemos ver a uno de los criados, *Schapin*, dando una serenata a la *servetta Spineta*. *Schapin* o *Scapino*, que, como hemos visto, es el mismo personaje que *Brighella*, está tañendo un laúd mientras canta con mucha sensibilidad, a tenor del gesto con que lo escucha *Spineta*. En el árbol que se alza detrás del criado está colgada una auténtica orquesta de instrumentos de todo tipo, desde cornetines, pasando por violas, violines y guitarrones, hasta un xilófono. No parece caber duda de que son los instrumentos que ha traído *Schapin* para dar su serenata, y que tiene la intención de utilizarlos todos, no sabemos si uno tras otro o de tres en tres, como auténtico hombre-orquesta. El árbol, lógicamente, se inclina ante el peso de toda esta música.



42. Serenata de Scapino.

Pocas descripciones pueden ser más ilustrativas de la importancia que tenía la música dentro de la *commedia dell'arte*. No se trata, además, de la única representación de máscaras en donde aparece un personaje cantando o tocando instrumentos. Son, por el contrario, numerosísimas. Ya hemos visto cómo *Coviello* se representaba de esta manera. Pero no es el único. Solos o en grupo, los personajes de la *commedia* aparecen a menudo con instrumentos que revelan su dedicación a la música.



43. Serenata de *Pantalone* acompañado de *Arlecchino* y de *Zanni Cornetto*.

Los Trufaldines no fueron en esto distintos del resto de las compañías de *commedia dell'arte*. Sus obras, tanto las que conocemos como las que hoy se han perdido, debían de necesitar el acompañamiento de la música, y no sólo la de los instrumentos que ellos

mismos tocaban, sino de una pequeña orquesta. En 1708 se registra en Palacio el siguiente documento que hace referencia a este apoyo musical para las comedias de los Trufaldines:

Memoria del violón y violines que han asistido y asisten a las comedias que hacen en Palacio los Trufaldines: don Antonio Milani; don Jácome; don Carlos; don Ignacio; don Francisco; don Antonio Literis<sup>34</sup>; don Juan Flori [AGP, leg. 667; Rich y López, doc. 14 d].

A pesar de que era un conjunto de categoría, pues contaba con un músico de la calidad de Antonio de Literes, la orquesta habría sido de por sí reducida si hubieran tocado los seis violines y el violoncelo en cada representación. Sin embargo, un documento anexo, que hemos analizado en el capítulo 2, revela que no era así: en cada función se necesitaban solamente tres músicos, que suponemos el violón y dos violines. No se trata, por tanto, de una auténtica orquesta, sino de un ligero apoyo por parte de la cuerda para alguna escena muy concreta, que con toda probabilidad era uno de los bailes que insertaban los italianos en sus comedias. En el de *El Trufaldino español*, que acabamos de citar, se habla expresamente de que “*después de acabar el aria tocan minuets los violines sin cesar a media voz*”, lo que implica que para acompañar este baile había una orquestina de cuerda en que no participaban los actores, pues todos ellos están en escena en aquel momento. La propia expresión “*tocan minuets los violines*” parece indicar que se trata de algo consabido, que, si no se ha citado anteriormente, es porque no merecía la pena destacar lo que ya se sabe que es normal en los bailes.

De los Trufaldines, los más cercanos al mundo de la música debían de ser *Coviello* y *Brighella*, como ya hemos visto que era normal en sus máscaras. Pero además las mujeres debían de cantar arias italianas, y muy especialmente Vicenza Gardellini, *Columbina*. En *El Trufaldino español*, justamente antes del baile que estamos citando, Eulalia y Flaminia piden a la criada italiana que cante un aria. Se produce entonces el siguiente diálogo:

EULALIA.-                   Canta, Columbina.  
COLUMBINA.-   Intendo.  
  ¿Volle quela de Escarlati?  
EULALIA.-                   Cualquiera.

---

<sup>34</sup> Se trata, probablemente, de Antonio de Literes.

COLUMBINA.-                               ¿De Bononchini?  
 EULALIA.-                               Cualquiera.  
 COLUMBINA.-                               ¿De Esperonchini?  
 EULALIA.-                               ¡Qué maza!  
 COLUMBINA.-                               ¿De Pommerati?  
 EULALIA.-                               La mejor. ¡Válgame el cielo,  
   qué mujer tan habladora!  
 FLAMINIA.-                               Un año habla en media hora.  
 EULALIA.-                               Tocate lo ritornelo.  
       (Canta)                               Vieni, o bella, que senza suo core  
   questo peto più viver no usa,  
   e se vive è portento d'amore  
   que alimento di spe me glida [f. 30v]

El texto de la canción parece corresponder a un aria auténtica, pues, con los errores propios de una transcripción, es realmente italiano, y no el macarrónico que suele utilizar Columbina. Por otra parte, la cita de Scarlatti da a toda la escena un aire de gran verosimilitud. En este contexto, el que uno de los autores citados sea Bononcini invita a pensar que pudiera ser Domenico Bononcini, el *Brighella* de la compañía, que, de acuerdo con la tradición musical de su personaje, sería músico además de cómico. Sin embargo, probablemente sea una falsa ilusión, y el músico citado sea Giovanni Bononcini, por entonces famoso compositor de óperas. No hemos podido encontrar datos, por el contrario, de Pommerati ni Esperoncini.

Toda esta tradición musical se vio reforzada con la segunda compañía, y más aún con la llegada, en fecha indeterminada, del compositor Gioacchino Landi, con el que los Trufaldines se lanzaron a la experiencia de cantar dos óperas, *L'interesse schernito dal proprio inganno* y *Ottone in villa*, en los años 1722 y 1723.

En este hecho y en el recuerdo que pudiera quedar de ello se debió de basar el Corregidor Armona para atribuir a los Trufaldines la introducción de la ópera italiana en España. Sin embargo, lo más probable es que esta experiencia operística fuese un hecho aislado, un intento por parte de los Trufaldines de acaparar la atención de la Corte con un

espectáculo distinto y de gran difusión en Italia, pero para el que no estaban especialmente preparados.

Carreras ha explicado con precisión cuáles son los motivos de esta nueva aventura de los Trufaldines: “No hay duda de que entre los trufaldines había actores que cantaban y bailaban, aunque no fueran *virtuosi*, diferencia, como sabemos, fundamental. No obstante, es igualmente cierto que las relaciones entre comedia y ópera fueron muy importantes desde sus orígenes y que la supervivencia de las compañías de *commedia dell’arte* dependía en buena medida de su capacidad para adaptarse a los gustos cambiantes de sus patronos cortesanos y del público general. Como la popularidad de la música italiana se incrementó en España durante las primeras décadas del siglo, es perfectamente comprensible que los trufaldines intentaran explotar la ópera como una alternativa rentable. Dos libretos documentan este interés ocasional por la ópera, *L’interesse schernito dal proprio inganno* (1722) y el hasta ahora desconocido *L’Ottone in villa* (1723), probablemente una de las últimas producciones de la compañía antes de abandonar España. *L’interesse* ha sido siempre considerada, erróneamente, como una suerte de eslabón perdido entre las supuestas óperas cortesanas de 1703 y las producciones más tardías de ópera italiana que culminaron con la exitosa gestión de Farinelli entre 1746 y 1759. Contrariamente a esta interpretación, ambas óperas sólo documentan cómo los actores italianos se adaptaron al creciente éxito de la zarzuela cortesana, como las producidas anualmente para el Buen Retiro entre 1720 y 1724, a las que respondieron con estas dos pequeñas obras financiadas por ellos mismos. El prólogo italiano al libreto de *L’interesse* confirma inequívocamente una vez más la naturaleza teatral de la compañía: ‘chi canta non è sua professione, ma tutti principianti per diletto, e senza vanità di meritar titolo di virtuosi’” [Carreras, 2000: 21-22].

La interpretación tradicional que hacía a los Trufaldines los primeros *virtuosi* que hubo en España ha recibido ya algunas críticas y resulta, a la vista de los datos, indefendible. *Il pomo d’oro* no era, como tendremos ocasión de mostrar, una ópera, sino una comedia mitológica escrita en su mayor parte en prosa, en donde apenas hay resto de la posible música que se utilizara en su representación. En los años siguientes tampoco hay datos que sugieran que las comedias de los Trufaldines fuesen auténticos melodramas.

¿Qué se puede pensar, entonces, de un texto como el que aparece en la *Mojiganga de la casa del duende*, en donde éste, que sale vestido de “trufaldín”, dice:

Duende.                      Benvenuto, me signori,  
vole verede la danza  
e la ópera di Milano?

El moderno editor del texto, Rafael Martín, supone que esta “ópera di Milano” sea el Teatro del palacio ducal, que, tras su incendio en 1776, se convirtió en el famoso Teatro alla Scala. Sin embargo, no parece que Milán haya sido un gran centro de producción operística en los comienzos del siglo XVIII. El texto de la *mojiganga* es luego más preciso. A renglón seguido de ese anuncio, desarrolla el siguiente programa de actuación:

Duende.                      Così rara,  
così pulide e curiose,  
non mai veduto in Spagna  
le arlequini, li saltimbanqui,  
le danzi, li serenata  
e li juegui di sortiji  
en qui cabalieri e dama  
andamo así alrededor  
comi a li noria li macha.

No hay aquí otras referencias a la música que “le danzi, li serenata”, cosas ambas que sabemos que hacían los cómicos italianos, pero bien lejanas de la ópera. Probablemente, la palabra “ópera” está tomada aquí en su sentido literal de “obra”, y el duende lo que está ofreciendo al público es que vean aquellas danzas y obras dramáticas que fascinaron al rey Felipe V cuando estuvo en Milán.



#### 5.3.4.- La puesta en escena: escenografía y tramoyas.

Los Trufaldines poseían elementos de escenografía propios, así como elementos para construir y manejar tramoyas. Cuando Francesco Neri liquidó con el Ayuntamiento de Madrid el alquiler del teatro de los Caños del Peral en 1714, incluyó entre los pertrechos que dejaba en el mismo toda una serie de elementos de escenografía y tramoya. La descripción del maestro de obras de la Villa, Juan de Morales, enumera:

Asimismo [...] los bastidores y mutaciones y cortinas, que se componen de 28 bastidores de jardines, bosques y palacios, ocho bambalinas, cinco cortinas con la grande, techo de lienzo de angulema, siete celosías, dos bastidores en blanco, 20 claros de barandillas torneadas, una araña, dos portadas, cuatro bastidores nuevos, cuatro mutaciones, caballo Pegaso, cuerdas de cáñamo y garruchas.

Esta enumeración ha servido para que algunos críticos consideraran, sin más, que el repertorio de los Trufaldines se componía, sobre todo, de obras de gran espectáculo, como óperas o comedias mitológicas: “Rápidamente construyeron su teatro [...] y comenzaron a dar en él sus representaciones. Pero ¿de qué clase eran? Por el elenco que hemos dado de la compañía, parece que lo que principal o casi exclusivamente cultivarían sería la comedia popular o del arte. Sin embargo, las decoraciones que tenían, en número de 28, cuando dejaron libre el local, eran de jardín, de bosques y de palacios [...]. Todo este aparato parece excesivo tratándose de representar escenas de la vida común” [Cotarelo, 1917: 40].

Pero así es como representaban los italianos. Los numerosos grabados y pinturas de todas las épocas que reproducen escenas de *commedia dell'Arte* suelen mostrar un espacio escenográfico “a la italiana”, delimitado por bastidores y cerrado al fondo con un telón o bastidor de foro, sean cuales sean las comedias representadas en ellos. Así sucede, por ejemplo, en las cien acuarelas de la *Raccolta di scenari piu scelti d'istrioni*, conocida como código Corsiniano. En ellas se repiten con monótona insistencia los tres decorados básicos de tradición vitruviana recreados por Serlio, el de comedia, el de tragedia y el de fábula pastoril, que constituyeron la base de toda la escenografía renacentista y barroca.



44. *Elisa Alii Bassa*. Códice Corsiniano.



45. *La commedia in commedia*. Códice Corsiniano.



46. *Li scambi*. Códice Corsiniano.

Muchos de los *scenari* recogidos en esta recopilación son comedias de enredo de las que llama Cotarelo “comedia popular”, sin complicaciones escenográficas ni tramoyas. Sin embargo, no por ello dejan de utilizar el decorado básico de comedia, un decorado urbano de calle delimitada por bastidores que figuran casas particulares, con entradas laterales que pueden ser las puertas de las casas o las calles entre ellas. El foro puede estar cerrado por algún edificio significativo, un palacio, una iglesia o un arco, pero puede estar igualmente abierto a un fondo en perspectiva.

No existe, por tanto, ninguna contradicción entre los pertrechos de los Trufaldines y el que hubiese en su repertorio “comedias populares”. Es más, se trataba, para una compañía italiana, de una auténtica necesidad, una convención básica de su estilo representativo.

Pero hay algo más: en todas las recopilaciones de *scenari* italianos de finales del XVII y del XVIII existe siempre un grupo notable de obras de magia. Éstas suelen ser del tipo “pastoral” (así lo son muchas del código Corsiniano), que precisaba un decorado de selva, con bastidores que representan árboles, rocas y maleza y un foro que suele estar cerrado por una gruta en medio de un monte. Pero podían ser también comedias de

ambiente urbano, en donde el decorado básico no se diferenciaba de las comedias sencillas. Ahora bien, fuesen de uno u otro tipo, todas incluían, por su propia naturaleza, numerosos efectos escenográficos consistentes en cambios sorprendentes de decorado, aparición y desaparición de personajes, vuelos y hundimientos. Todo ello se hacía, lógicamente, por medio de tramoyas, en las que los italianos eran maestros (recuérdese la tradición de escenógrafos italianos para la Corte española, desde Cosimo Lotti a Baccio del Bianco).

Los Trufaldines tuvieron que llevar en su repertorio un número indeterminado, pero no pequeño, de comedias de magia. En todas estas obras las tramoyas ocupan un lugar importante: en *Barlario*, comedia sobre el Mágico de Salerno conservada en un *scenario* de Nápoles, entre los utensilios necesarios para la representación “figuraban una máquina nube para llevar al cielo a Angiolina, una cueva subterránea, un dragón que podía despegar del suelo y volar con Darío al lomo, una gruta con una gran piedra en la cima que podía caer y tapar la entrada, una máquina voladora para Pulcinella, otra para la figura alegórica de la Razón, un procedimiento para simular un fuego en el que consumir una serie de libros y un aparato para simular el corte de una cabeza” [Nicoll, 1977: 180]. Y, si no fue ésta, otra muy semejante sobre el mismo personaje representaron los Trufaldines en Madrid, a tenor de la larga descendencia que, merced a Salvo y Vela, tuvo Pedro Bailardo (o Vayalarde) en España.

Los Trufaldines disponían, con toda probabilidad, de un teatro con caja de escenario, bastidores, bambalinas, telones y dispositivos para las mutaciones. Lo que resulta singular es que las “trovas” de las comedias italianas escritas por Zamora y Cañizares para los corrales de la Cruz y del Príncipe utilizan, de la misma forma, una escenografía “a la italiana”, dentro de la cual son necesarios los bastidores, los telones o cortinas, y especialmente el telón de boca, que en la terminología de Juan de Morales es la “cortina grande”, los techos de lienzo, las bambalinas, etc.

En *El Trufaldino español*, de Cañizares, la utilización de la escenografía a la italiana es evidente por la terminología que emplea el autor, ya no propia del corral (vestuario, etc.) sino de un escenario limitado por bastidores laterales, cerrado en la parte alta por bambalinas y con la posibilidad de utilizar el telón que corta la visión del espectador. La obra, que se presenta como una simple imitación de una “comedia Trufaldina”, sigue en este aspecto, como en otros muchos, la forma de escenificación propia de los italianos en su

teatro de los Caños. En ella todos los efectos de tramoya suponen una perspectiva frontal que lleva implícita la escenografía “a la italiana”. Sin embargo, en algunos casos se expresan con claridad en las acotaciones elementos como “cortina, bambalinas o bastidor”:

*Ahora se levanta la cortina y se ve un centro de luz como Palacio encendido, lo más hermoso y alumbrado que se pueda* [f. 22r].

*Damas y matachines, alzando los dedos y jurándosela, se vuelven a sentar, suben las dos tramoyas poco a poco y al último verso se cierra el foro* [f. 23r].

*Va volando y dando vueltas con la silla hasta encubrirse en las bambalinas* [f. 36r]

*Sale del primer bastidor un chiquillo, el menor que se pueda hallar, con su vestido a la catalana de Miguelete...* [f. 36v].

La comedia de Cañizares se representó en octubre de 1714 en el Corral de la Cruz, y de nuevo en 1718, por lo que las acotaciones citadas son un documento bastante preciso y precioso de cómo tuvo que acondicionarse este teatro, con su tablado y su vestuario, para acoger una escenografía que hasta el momento se había utilizado casi exclusivamente en el Coliseo del Buen Retiro. Da la impresión, leyendo las indicaciones de Cañizares, de que se creó una caja escénica cerrada con un telón al fondo del tablado, que es lo que se denomina el “foro” en la acotación correspondiente. En esta caja del foro, con sus bastidores, sus bambalinas y su telón, debieron de colocarse todas las tramoyas, de modo que la representación discurriera en el tablado descubierto y sólo las supuestas apariciones mágicas (ya Eulalia, la dama protagonista, explica que son tramoyas para las que ha tenido que contratar a carpinteros y tramoyistas) se desarrollaran en este espacio del foro que se abriría para la ocasión.

Ahora bien, siendo tan importante este hecho por lo que supone de influencia de los modos italianos en las representaciones de los corrales madrileños mucho antes de que éstos se convirtieran en coliseos, lo que me importa resaltar en este caso es el que Cañizares utilice los recursos de la escenografía italiana en una comedia bastante sencilla, sin excesivos alardes de tramoya, lo que podría denominarse “de capa y espada” en su época. Y esto por imitación de los Trufaldines. Parece claro, por tanto, que lo que era excepcional en las representaciones comerciales españolas, era la norma en las de los italianos, lo que es un factor nada despreciable para explicar parte de su éxito entre el público madrileño.

#### 5.4.- Trufaldines, Cobielos, Arliquines y Purichinelas: denominaciones de los cómicos italianos en el teatro español.

La incorporación de personajes tomados de la comedia italiana a las obras escritas por españoles dio lugar a una serie de denominaciones nuevas para designar a estas figuras, a la vez que se echaba mano de otras antiguas con las que se trataba de definir a los comediantes italianos y sus personajes.

*Trufaldín* fue la palabra que tuvo más éxito. Inicialmente, la palabra denomina a una máscara, *Truffaldino*, que dio origen a un personaje de algunas comedias, Chicho Trufaldín Batocho en las dos partes de *El espíritu foletto*, de Zamora, y Trufaldino en *El Trufaldino español*, de Cañizares. Pero muy pronto amplió su significado para designar a cualquiera de los cómicos italianos, que pasaron a llamarse “los Trufaldines”, incluso en documentos oficiales.

Así tomada, como nombre común, es corriente verla aparecer en obras españolas, especialmente entremeses u otras piezas breves. Francisco de Castro hace salir en su *Entremés del Mundi Novo* “un Trufaldín” que casi con toda seguridad no era *Truffaldino*, sino alguna otra máscara.

*Trufaldín* se hizo palabra tan corriente que encontró cabida, como hemos visto, en el *Diccionario de Autoridades*:

Lo mismo que bailarín o representante. Tómase por el que regularmente sin seriedad baila a la moda italiana, o francesa, con traje apropiado, y acomodado para ello. Es voz tomada del italiano, que corresponde al gracioso, o bufón, de los teatros [*Aut*].

*Coviello* dio lugar a numerosas deformaciones que no se alejan mucho del nombre original. *Cobielo* y *Cubielo* son las más corrientes, pero pueden aparecer, incluso dentro del mismo texto, variantes como *Cubelo* y *Cobelo* [Bernáldez, 1983: 109]. Lo mismo que *Trufaldín*, se hizo nombre común, y aparece a menudo, no ya para designar a la máscara de *Coviello*, sino a un personaje vestido como él, y así se habla de “una niña vestida de coviello”, pero también “salen unos cobielos”, e incluso “unas cobielas” o “un cobielillo”. Estos *cubielos* son casi siempre bailarines, de modo que en la tarasca de 1718 se habla de la

“danza de cubielos”. El término, al contrario que *trufaldín*, no llegó a los diccionarios, de modo que la que fue palabra tan popular resulta hoy de difícil comprensión incluso para los especialistas.

Algo semejante sucede con *foleto*. Se trata de un italianismo crudo, ya que la expresión *spirito folletto* equivale en castellano a *duende* y, mucho más precisamente, a *trasgo*. Sin embargo, las actuaciones de este duende en las comedias trufaldinas y la popularidad de que gozaron las comedias de Antonio de Zamora *Duendes son alcahuetes* y *espíritu foleto* y su continuación la convirtieron en palabra de uso relativamente corriente en las obras de magia. A menudo *Foleto* se emplea como el nombre del duende, pero otras veces se convierte en nombre común, y deriva a “foletillo”. Lo mismo que *cobielo*, no fue recogida por el *Diccionario de Autoridades* y se quedó como término propio de las comedias de magia.

Una palabra que aparece a menudo para designar a una figura de origen italiano es *Arlequín* y sus deformaciones *Arliquín* e incluso *Alrriquín*. Ésta no era una palabra nueva, y con bastante probabilidad, no fue aportada por los Trufaldines, entre los cuales no hubo ningún *Arlecchino* hasta después de 1715, sino que se aprovechó este término, ya antiguo, para aludir a una forma especial de trabajo del actor.

*Arlequín* ya aparece en el *Tesoro* de Covarrubias, que da la siguiente definición:

*Arnequín*, y corruptamente arlequín, es una figura humana, hecha de palo y de goznes, de que se aprovechan los pintores y escultores para formar diversas pinturas; ponen dentro de las coyunturas unas bolitas y cubren toda la figura de una piel y con esto se doblega por todos sus miembros. A imitación de estos los volteadores traen uno que le arrojan y hace posturas extrañas, y por esta razón llamaron al tal volteador arlequín [Cov].

A este oficio de criado del volatinero debía de referirse Lope de Vega en *El caballero de Olmedo* cuando Tello cuenta a su amo sus andanzas con Fabia en busca de la muela del ahorcado:

TELLO.- Fui con ella, ¡que no fuera!  
a sacar de un ahorcado  
una muela; puse a un lado,

como arlequín, la escalera.

Subió Fabia; quedé al pie [vv. 959-963]

Caro Baroja [1992: 180-181] cita otros textos de Lope de Vega en que *arlequín* tiene este mismo sentido de “volatín”, como en *El ruiseñor de Sevilla*:

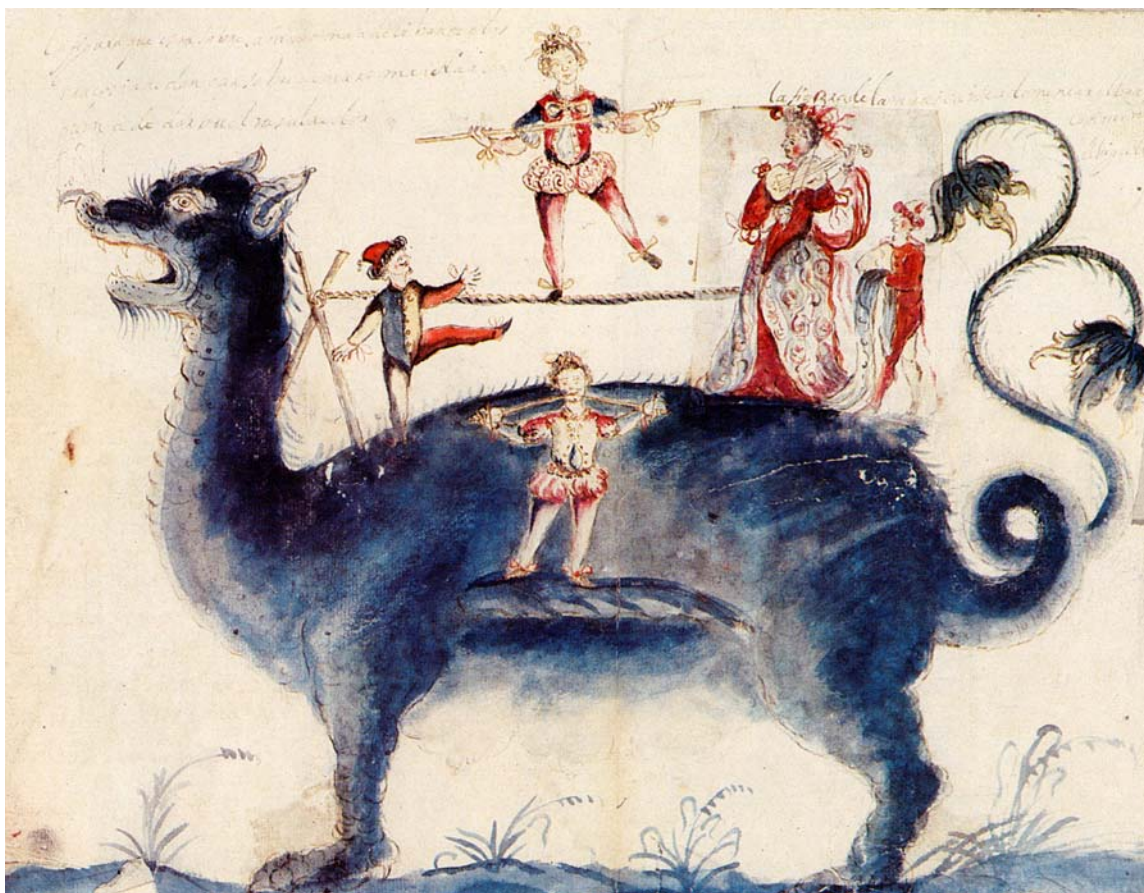
No soy carne para cuervos  
ni me sirvo yo de siervos  
que trepan como arlequines.

El *Diccionario de Autoridades* no varía sustancialmente la definición de Covarrubias, aunque añade nuevas acepciones de la palabra:

Aprendiz y como criado del Volatín, que da vueltas y salta en la maroma. Viene a ser como el Gracioso que hace el papel del que no sabe en aquel juego o representación. Díjose Arlequín de cierto bufón del teatro francés de este nombre [*Aut.*].

Está claro que se conocía a *Arlecchino* por referencias de *Arlequín*, el “bufón del teatro francés” que citan los académicos. Pero la primera acepción sigue siendo la de ayudante de volatín. Con esta función aparece un “arlinquín” en el dibujo de la Tarasca de 1697, seis años antes de la llegada de los Trufaldines:





47. Trazo de la Tarasca de 1697.

El texto que acompaña esta traza indica: “La figura que está sobre la maroma ha de levantar los brazos y ha de danzar sobre la maroma: el arlinquín ha de dar vueltas alrededor” [Bernáldez, 1983: 77]. La figura tiene un vestido ajustado, una especie de “mono” abotonado desde el cuello hasta la ingle, de distintos colores, pero no con los rombos del tradicional traje arlequinesco, sino con un solo color en cada pierna y en cada manga, y el pecho dividido en dos colores; va tocado con un gorriillo que lleva, a lo que parece, cascabeles. Este traje aparece en multitud de ocasiones en las tarascas de finales del XVII y comienzos del XVIII. A los personajes ataviados de esta forma se les suele llamar en los textos que acompañan la traza de la Tarasca “monos”, “monillos” o “monicos”. Pero se trata del mismo personaje, como puede ver en la Tarasca de 1701.



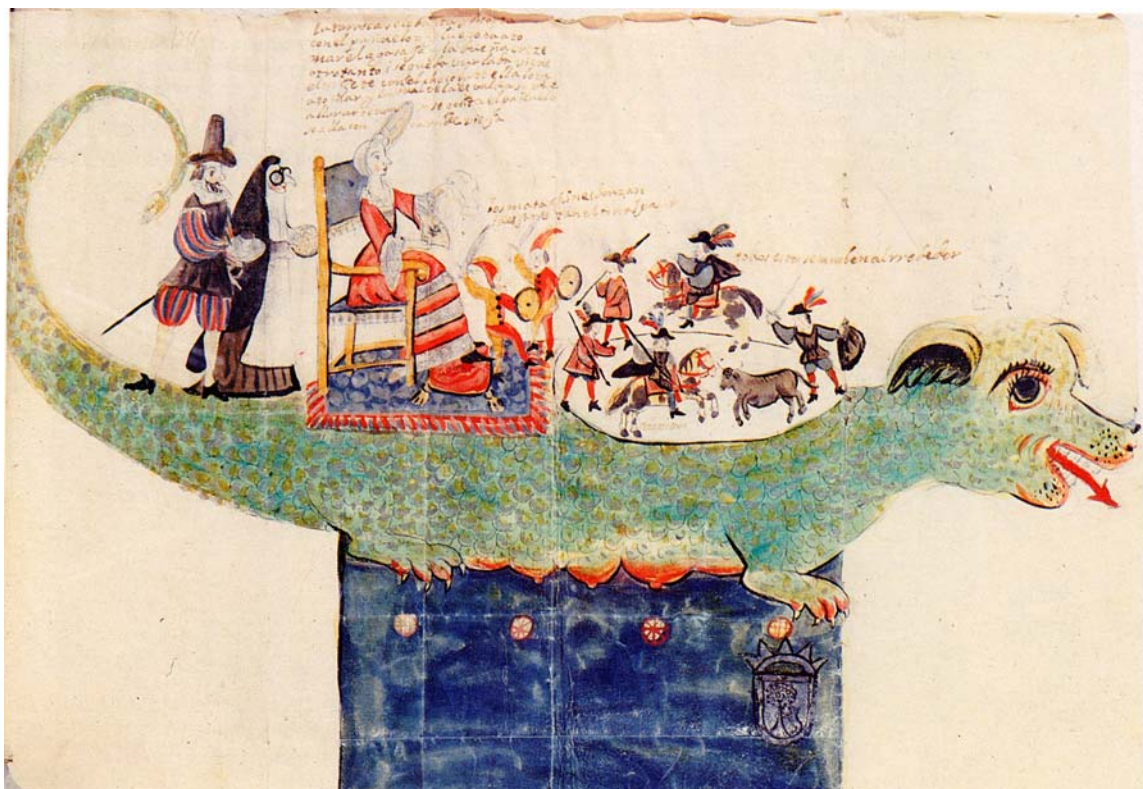
48. Traza de la Tarasca de 1701.

Esta denominación puede estar motivada por la acepción de “mono” que recoge el *Diccionario de Autoridades*:

Llaman por semejanza al hombre que hace gestos o figuradas, parecidas a las del mono [Aut].

De hecho, son varias las tarascas que sustituyen a estos “monos” por monos auténticos, e incluso los hacen coincidir, como en la tarasca de 1706. Pero no era la única denominación de estos personajillos. En la Tarasca de 1711 se les llama, en repetidas ocasiones, “matachines”:





49. Trazas de la Tarasca de 1711.

“Los matachines danzan y dan cuchilladas al toro cuando pasa” [Bernáldez, 1983: 99]. Este nombre, de acuerdo con la definición del *Diccionario de Autoridades*, es el término preciso que designa a estos “monillos”:

*Matachín*.- Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo otro colorado. Fórmase de estas figuras una danza entre cuatro, seis u ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vejigas de vaca llenas de aire.

Tanto *matachín* como *arlequín* son palabras que se usan en ocasiones para denominar a las figuras derivadas de las máscaras italianas y, al parecer, de forma indistinta. En el sainete *El mágico por vengarse* aparecen “cuatro matachines”, pero en una segunda versión éstos se describen como “cuatro arlequines”. Matachines aparecen a menudo en comedias como *Duendes son alcahuetes o el espíritu foletto*, y “Arlequín”,

“Arlequín” e incluso “Alrriquín” son términos que se utilizan en comedias y entremeses, especialmente cuando se quiere hacer referencia a la actividad acrobática del personaje. De este modo Chicho Trufaldín protesta cuando lo llevan por los aires diciendo “¿Dónde me llevas, arlequín foletto?”, y el alcalde, en la mojiganga *Los sopones*, llama “arliquín hablador” al estudiante que lo ha encantado. Por otra parte, en el entremés de *El talego encantado*, sale una niña vestida “de *coviello* o *matachín*”, lo que indica la proximidad de ambos términos o la indiferencia del autor hacia una u otra figura.

Un término también ambiguo y que tiene cierta utilización es el de *purichinela*. Es, evidentemente, una deformación, con rasgos de etimología popular, de *Pulcinella*, la más famosa de las máscaras napolitanas y, con *Arlecchino*, la que más ha influido en los teatros de todo el mundo (*Polichinela*, *Punch*, son derivaciones suyas) [Bragaglia, 1982]. Con su traje blanco, su alto bonete y su característica joroba, es una figura que aparece constantemente en pinturas y grabados italianos del siglo XVIII. Es probable que fuese a través de esta fuente como se conociera en España esta máscara, porque no hay ninguna seguridad de que entre los Trufaldines hubiera un *Pulcinella*. En todo caso, encontramos *purichinelas* en las tarascas del Corpus como comparsas de los personajes principales, alternando con *matachines* y *monillos*.

Más desusada es la palabra *bamboche*, que encuentro documentada solamente en el entremés *La chimenea y bamboches*. El *Diccionario de la Real Academia* define “bamboche” como “persona rechoncha y de cara abultada y encendida”, pero el *Diccionario de Autoridades* aún no lo recoge en tal acepción, y da la definición de “Término de pintura. Especie de país en que se pintan borracheras o banquetes flamencos”, que es lo que el diccionario actual denomina “bambochada”.<sup>35</sup> En todo caso, todos están de acuerdo en que es palabra derivada del italiano “bamboccio”, que significa “niño rollizo”, pero también “simplón, tontaina”, y “monigote, muñeco, títere”.

Hay que tomar con cierta prudencia la aparición de estas denominaciones en las obras españolas. Cuando aparecen *trufaldín* o *cobiello* estamos, sin duda, ante una obra que tiene una relación clara con el repertorio o con las figuras de los Trufaldines. Sin embargo, los *arliquines*, *purichinelas* o *matachines* pueden indicar una vinculación genérica con

---

<sup>35</sup> Caro Baroja [1992: 41-42] indica que el término “bambochada” proviene de un pintor holandés, Pieter van Laer, que residió en Italia y recibió el sobrenombre de *Bamboccio*. Sus cuadros costumbristas de tema italiano dieron origen a la palabra “bambochada” como “obra al estilo de *Bamboccio*”.

formas de espectáculo venidas de Italia a lo largo de todo un siglo. El hecho de que a menudo se intercambien estas palabras con las propias de los Trufaldines sugiere que éstos últimos se veían en el ambiente teatral español como herederos de saltimbanquis y volatineros. Esto no significa que tales nombres sean insignificantes: la aparición de los Trufaldines vino a reforzar tales formas de espectáculo y a ampliar su influencia a campos, como el de la comedia, en donde los volatineros apenas habían sido tomados en cuenta. El hecho es que todos ellos muestran la impronta que las distintas formas espectaculares italianas dejaron en el teatro español.

## CAPÍTULO 6.

### EL REPERTORIO DE LOS TRUFALDINES.

#### 6.1.- Un repertorio prácticamente desaparecido.

El repertorio de los Trufaldines ha desaparecido en su mayor parte. Como veremos, las pocas noticias que tenemos acerca de las obras representadas se reducen a funciones muy especiales, siempre relacionadas con alguna ocasión especial de la Corte española o con algún mecenas que protegía a los italianos.

No se trata de un hecho extraordinario: se ha perdido la inmensa mayoría de las obras representadas por los cómicos *dell'arte* en toda Europa a lo largo de más de doscientos años. “Los *scenari* existentes (unos setecientos) apenas reflejan doscientos años de actividad teatral ininterrumpida” [D’Antuono, 1999: 4]. La forma de trabajo de la *commedia dell'arte* es la causa de esta pérdida, ya que el texto no es, como hemos visto más arriba, el elemento fundamental en las representaciones de esta escuela. Las comedias con texto escrito, como las famosas de Goldoni y algunas más de los siglos XVII y XVIII, son una derivación del estilo de la *commedia dell'arte* en donde se ha perdido gran parte de su técnica y su atractivo. En cambio, el material textual que corresponde a la comedia *all'improviso* es el que se conoce como *scenario* o *canovaccio*.

“El *scenario* es un esquema de la trama dividido en actos y escenas tal como debe presentarse *all'improviso*. En la primera hoja lleva los nombres de los personajes, repartidos muchas veces en “familias” (*Pantalone* con su hija; *Dottor Gratiano* con la suya, etc.). Las entradas y salidas están claramente señaladas, de igual modo que el resumen de lo

que debe decir cada actor. Un asterisco en el margen (*osservatoria*) advierte que el actor debe entrar en escena sin ser visto. “*In questo*” al lado del nombre del actor indica que el actor debe quedarse en las tablas después de que los demás abandonen la escena. Los comentarios en el margen como “*Notte*” (“Noche”) o “*con lumi*” (“con luces”) indican que el actor debe decir algo para orientar al espectador o, en el segundo caso, que debe entrar llevando una luz. La lista de trajes, artículos de bufete, baúles y otros accesorios puede aparecer en la primera página, como en los *scenari* de Nápoles, o a finales del *scenario* como en la colección de Perusa o la de la Biblioteca Casanatense de Roma” [D’Antuono, 1999: 6].

Las colecciones (*raccolte*) de *scenari* son la fuente más importante para conocer el repertorio de la *commedia dell’arte*, pero no el único. Las colecciones de *lazzi* que reúnen las escenas o “pasos” de un personaje son también interesantes por cuanto un solo *scenario* podía dar lugar a representaciones muy distintas dependiendo de los *lazzi* que introdujera cada uno de los personajes.

Un carácter estrictamente personal tienen los *zibaldoni*, cuadernos en donde un determinado actor apuntaba sus materiales para la escena. Incluyen, por tanto, *scenari* propios o ajenos en que participaba su personaje, *lazzi* típicos de su máscara, así como monólogos, diálogos y otro tipo de textos susceptibles de ser intercalados en las comedias que representaba.

Todos estos documentos, fundamentales para conocer las formas de interpretación de la *commedia dell’arte*, no eran, como resulta evidente, para el gran público, sino materiales privados de cada cómico o de cada compañía, y por ello la gran mayoría están manuscritos. En algún caso se trata de recopilaciones hechas para algún noble o persona interesada en la *commedia*, como es el caso de las dos *raccolte* napolitanas recogidas hacia 1700 para el conde de Casamarciano. Pero responden siempre al carácter de materiales previos a la representación y no al texto representado, como sucede con las comedias españolas o italianas de tradición textual. Por ello se han perdido en su mayor parte o se han conservado milagrosamente en archivos o bibliotecas privadas.

Un caso ligeramente distinto es el de los programas de las comedias representadas en países de lengua diferente a la italiana que se hacían para que los espectadores pudieran seguir la representación. Es lo que sucede con los textos de *scenari* representados en el

siglo XVIII en las cortes de Polonia y de Rusia, y también con los dos “compendios” de las funciones palaciegas realizadas por los Trufaldines en el Coliseo del Buen Retiro en 1703. Sin embargo, esta costumbre se desechó en las representaciones siguientes, sin duda porque el público español, una vez superada la extrañeza inicial, no necesitaba estos compendios para seguir las “comedias trufaldinas”.

## 6.2.- Obras conservadas.

Así pues, de todas las obras representadas por los Trufaldines en España sólo nos queda el texto de un puñado de ellas (*Il pomo d'oro*, *Triunfos de amor y justicia*, *L'interesse schernito dal proprio inganno* y *Ottone in villa*) y el resumen de otra (*La guerra y la paz entre los elementos*). Como obras de uno de los Trufaldines podríamos añadir dos comedias publicadas en Italia por Gennaro Sacchi antes de venir a España, en la década de 1680. Eso es todo. Un total de siete obras, de las cuales sólo cinco parecen haberse representado en España. Un resto escasísimo de lo que fue, según todos los indicios, una fecunda actividad teatral mantenida, con altibajos, durante más de veinte años, desde 1703 hasta 1724 ó 1725.

Este hecho, sin embargo, es lo corriente, como hemos visto, entre las compañías de *commedia dell'arte*. La inmensa mayoría de las obras serían comedias *all'improvviso*, farsas con un argumento mínimo y papeles improvisados por los actores, que disponían de un repertorio de situaciones y diálogos para aplicar según las circunstancias. De no aparecer algún *zibaldone* (cosa no improbable, ya que hace poco la investigadora Valle Ojeda ha descubierto en el Palacio Real de Madrid el *zibaldone* de *Stefanello Botarga*), este repertorio puede darse por desaparecido [Ojeda Calvo, 1995].

Las obras conservadas tienen, pues, un carácter excepcional, y seguramente lo tenían también para los propios Trufaldines cuando se decidieron a romper sus costumbres y ponerlas por escrito. Lo que podemos comprobar en todas ellas es que se trata de representaciones palaciegas de gran espectáculo y que se celebraron con toda solemnidad. Tuvieron lugar en ámbitos cortesanos, pero en ningún caso parece que estuvieran destinadas a la representación pública en los teatros comerciales. Lógicamente, los textos están dedicados a los señores para quienes se organizó el festejo, los reyes en la mayoría de los casos. El interés de unos y otros por mantener la memoria de estas fiestas teatrales entra



dentro de las convenciones del teatro áulico. Lo mismo se puede decir de las zarzuelas y obras con música escritas por los ingenios españoles en estas mismas fechas, de las que se conserva abundante memoria.

Un dato curioso es el que dos de estas obras se representaran muy poco después de la llegada de los Trufaldines a Madrid y otras dos muy poco antes de que se disolviera definitivamente la compañía. Parecen los paréntesis de una actividad teatral enmarcada por estos festejos con carácter de excepción: en un caso las dos fiestas mitológicas con las que los italianos pretendían tomar un papel determinante en la Corte y en el otro las dos óperas italianas con las que, sin duda, intentaban recuperar un favor que debían de estar perdiendo frente a cantantes y músicos de su nación.

En medio queda esa obra curiosa, *Triunfos de amor y justicia*, reflejo de una representación particular para el marqués de los Balbases, y que plantea numerosos problemas que tendremos ocasión de analizar.

La conclusión primera que puede sacarse de estos hechos es que los Trufaldines no hicieron demasiadas funciones de este tipo. Contrariamente a lo que se pensaba, las comedias de los italianos no debieron de constituir un acontecimiento excepcional dentro de las costumbres de la Corte española, sino una diversión más o menos “cotidiana”, de poco presupuesto y poca trascendencia externa, una diversión privada más que un gran espectáculo público.

#### 6.2.1.- Las obras italianas de Gennaro Sacchi.

Antes de llegar a España Gennaro Sacchi había escrito y publicado varias obras, de las que Cotarelo, siguiendo a Rasi, cita “una ópera que llamó *heroicotragisatirocómica*, titulada *Siempre vence la razón*; en 1687 otra, *La Luna eclipsada por la fe triunfante*, que también bautizó con el nombre *anagrammaticómica*, y en 1699, titulándose “Gennaro Sacchi, Napolitano, detto Coviello, Comico de S.A. il duca de Brunswick Lanneburg”, la *Comedia sin máscara, o sea los Cómicos examinados* [Cotarelo, 1917: 40]. A ellas habría que añadir el breve poema *Il Trionfo del Merito* citada por Bartoli [1978: 150]. Miclashevski, por su

parte, en la Bibliografía de su edición rusa de 1914<sup>36</sup>, cita un opúsculo de Sacchi titulado *Hiperboli del gran capitán Coviello*.

De estas obras Pandolfi sólo logró encontrar las dos primeras. Se trata de dos comedias heroicas (no “óperas”, como decía Cotarelo: “opera” tiene en estos casos el sentido de “obra”), que, según Pandolfi, “esemplificano l’influsso esercitato dal barrocchismo d’origine spagnuola anche sui comici all’improvviso” [Pandolfi, 1988: 419]. De ser así, es posible que Sacchi haya tenido antes de llegar a España un conocimiento del teatro español, quizás gracias a su estancia en Nápoles. De todas formas, no es necesaria una influencia directa: una parte importante de los *scenari* de la *commedia dell’arte* muestran la influencia de la comedia de Lope y sus seguidores. En todo caso, parece que una parte de la producción de los Trufaldines podía tener ya una cierta semejanza con el teatro que se hacía en España en la misma época, lo que explicaría también la aceptación por parte del público madrileño de las comedias italianas.

Las dos comedias de Sacchi anteriores a la llegada a España, no obstante, son demasiado circunstanciales para que hayan llegado a formar parte del repertorio de los Trufaldines. Cada una de ellas está dedicada a un prohombre de la nobleza, la primera a Girolamo D’Oria, miembro de la poderosa familia de Génova, la segunda a un personaje de la nobleza del Imperio, el conde de Barka. Estas dedicatorias pueden indicar, como en las otras conservadas de los Trufaldines, que se trata de obras representadas ante los dedicatarios en su palacios y en ocasiones especiales que favorecían el que los patronos pagasen la edición de las mismas como muestra de su mecenazgo artístico.

*La luna eclipsada por la fe triunfante*, por otro lado, es una obra que trata de la derrota de los turcos y toma de Buda por los austriacos en 1686, lo que explica que la dedicase a un personaje de la corte imperial. Pero precisamente por eso resulta casi imposible que volviera a representarse en otros lugares, y desde luego, no en España, ni en la Corte de Felipe V, enfrentado al Imperio en la Guerra de Sucesión.

A pesar de ello, las dos obras de Gennaro Sacchi presentan un cierto interés porque revelan las capacidades literarias del cómico y muestran algunos elementos que podremos

---

<sup>36</sup> No reproducida en la edición francesa de 1980, que es la que manejamos. Véase “Notice bibliographique”, p. 235 de la edición de 1980.

encontrar en las obras palaciegas de los Trufaldines. Se trata, por tanto, de antecedentes muy directos de obras como *Il pomo d'oro* o *Triunfos de amor y justicia*.

#### 6.2.1.1.- *Sempre vince la ragione*.

*Sempre vince la ragione*, publicada en Génova en 1686 y dedicada a Girolamo D'Oria, es una comedia heroica localizada en Egipto en una época indeterminada. La unión de nombres clásicos con algunos árabes y otros claramente fantasiosos hacen de esta imprecisa localización un mero pretexto para narrar una historia de guerras civiles, traiciones y heroísmos del más puro estilo calderoniano. En medio de ella aparecen, sin embargo, los personajes de la *commedia dell'arte*, que son los protagonistas de las tramas cómicas secundarias y dan carácter a la obra.

Los personajes del drama son:

- Amete, duque de Alejandría y rey de Egipto.
- Rosmonda, reina, mujer de Amete.
- Argimene, príncipe de Busiris.
- Oronte, príncipe de Suez.
- Ugonorre, duque de Tebas.
- Matilde, dama, favorita de Ugonorre.
- Brumaldo, confidente de Ugonorre.
- Ormondo, príncipe de Buraste.
- Asterio, príncipe de Focoa.
- Stillacori, dama de Tiro, en traje de soldado.
- Armelina, su criada, en traje de soldado.
- Trivellino, soldado de Asterio.
- Coviello, villano.
- Boia.
- Pantalone, soldado rebelde.
- Astrea.
- Merito.<sup>37</sup>
- Soldados de Ugonorre.

---

<sup>37</sup> Estos tres últimos personajes no aparecen en la lista de las *dramatis personae*.

- Soldados de Asterio.
- Soldados de Argimene.
- Villanos.
- Damiselas.
- Pajes.

La historia narra las luchas entre Amete, rey de Egipto, y Ugonorre, duque de Tebas que tiene pretensión de alcanzar el trono. Con Amete combaten Argimene, príncipe de Busiris, y Oronte, príncipe de Suez, mientras que Ugonorre está ayudado por Ormondo, príncipe de Buraste, y Asterio, príncipe de Focoa. A esta trama político-militar se mezcla la historia amorosa de Matilde, favorita de Ugonorre, que está enamorada de Asterio, el aliado de su señor, así como la de Stillacori, amante de Ormondo, que, traicionada por éste, lo sigue en traje de soldado acompañada por su criada Armelina, enamorada a su vez de Trivellino.

Tras numerosas batallas, Amete y sus aliados vencen a los rebeldes. Un villano, Coviello, captura a Ugonorre y Asterio, que son ajusticiados.

Gennaro Sacchi, que tenía una curiosa preferencia por los subtítulos burlescos, llamó a este drama “obra heroitragisatiricomica”, que es una forma rebuscada de llamarla “tragicomedia”. No está demasiado clara la parte satírica, pero la cómica está asegurada por la presencia de “graciosos” que, como en el teatro español, asumen los personajes de soldados y villanos. Uno de ellos es el mismo Sacchi en su personaje de *Coviello*, para el que el autor se ha reservado un cierto carácter heroico, pues, a pesar de ser un villano, captura a los dos príncipes rebeldes. Con él comparten protagonismo en la parte cómica *Armellina*, la criada de Stillacori, papel que corresponde a su propia mujer, Maddalena Sacchi; *Trivellino*, uno de los más conocidos *zanni*, como soldado de Asterio, y *Pantalone*, que tiene en la obra una intervención muy alejada de lo que suele ser característico de esta máscara. En lugar del viejo comerciante veneciano, padre de familia de mediana riqueza y con tendencia a enamorarse de las vecinas, es un soldado aventurero que, al ser capturado por Argimene y Oronte, narra así sus andanzas:

PANTALONE. - Mi, Paroni mij Collendissimi, son Pantalón de i Bisognosi, parente de la necessita, fio de la poltronaria, fradel de la povertae, e Pare de la miseria; mi nassuo in quela cara

Citae de Venetia, arlevà col Latte dell'Ostreghe, nodrio co la sostanza d'Caparozzoli. Podevo dir che per mi se metteva man à le tattare, se andava in Góndola per Canalazo, e faseva i Corni la Luna; quando saltandome un'umor de veder el Mondo, montà a Caval d'una Galla, lassandome de drio, la Zuecca, Muran, lio, e fusina, hò scomenzà a scorrer per la Dalmatia, el Zante, la Zafalonia, Corfù, ingolfandome nell'Arcipelago, scorsa la Morea, a la fin piando porto in Cipro, son stà sforzà farme Soldado; sourazonta stà guerra, i me hà mess'a la taiola; mi che hò cognossù el tempo, hò fatto Marco sfilà: e son vegnù a coverzerme con la Targa de la vostra pietae, acciò lo stil del peccao, nò me passa el Zacco pella consentia [Pandolfi, 1988, V: 420].

El discurso, que narra una vida picaresca no muy distinta de la de Estebanillo González (aunque muy lejana en lo geográfico, pues Pantalone recorre el Levante, transitado por los comerciantes venecianos), parecería más propio de algún *zanni*, como el mismo *Trivellino*, que tiene también su papel en el drama. *Pantalone* ha adquirido, con su vida aventurera, los caracteres de estos criados, siempre hambrientos. Cuando los príncipes lo admiten a su servicio, su único pensamiento lo dedica a los macarrones que se acaba de asegurar:

PANTALONE.- Sia lodà el Ciel, ch'i maccheroni della mia speranza, i xè cazui nell'Ohio sottil de la felicitate [Pandolfi, 1988, V: 421].

Esta mezcla de los caracteres de las distintas máscaras de la *commedia dell'arte* parece ser una de las características de la escritura de Sacchi, y lo relaciona con el *Trufaldino* de *Il pomo d'oro*. Irina Bajini ha señalado cómo en este personaje, junto a sus rasgos definitorios de criado materialista y famélico y de bobo ingenioso, se encuentran rasgos de *Il Dottore*, como su típica charlatanería pleonástica: “Non mancano neppure, tra le tante esibizioni del personaggio, brevi performance satiriche sulla medicina e le scienze naturali, che si rifanno sia ad alcuni scenari arlecchineschi del repertorio di Tiberio Fiorilli e Domenico Biancolelli (*Medicino volante*, *L'ospital de pazzi*, *Trufaldino medico volante*, *Arlicchino medico d'acqua dolce*, *Quattro medici*, *quattro astrologi e tre uommene*), sia al repertorio della maschera bolognese del dottore. Questo non è solo medico, ma anche

filosofo, astrologo, avvocato, cabalista, grammatico: un laureato saccente, un “culto latiniparla” che nel corso del XVIII secolo assumerà il nome di dottor Balanzone.

L'impronta di questo secondo archetipo teatrale è visibile anche nella parlata di Truffaldino, che si richiama a un dialetto, seppure italianizante secondo le consuetudini del tempo, di tipo lombardo-orientale con venature mantovane, che si accentuano quando la maschera “dottoreggia” e si lancia in ardite citazioni latine [Bajini, 1997: 123-124].

Hay que señalar, por otra parte, que esta inestabilidad del personaje, esta capacidad para adquirir rasgos de otras máscaras, era ya la característica de *Coviello*, quien a veces asume el papel de *Capitano*, otras el de viejo, otras el de *zanni*.

#### 6.2.1.2.- *La luna eclissata dalla fede trionfante di Duba reggina dell'Ungaria.*

Al año siguiente, 1687, Gennaro Sacchi publicó en Verona, con dedicatoria al conde de Barka, otra comedia heroica, titulada de manera estrambótica como “obra anagramaticómica”. Las semejanzas con la comedia anterior son grandes: se trata en ambos casos de una trama de guerras, traiciones y ansias de poder mezclada con una historia amorosa y numerosos intermedios cómicos.

Los personajes son:

- Júpiter.
- Fe.
- Luna.
- Duba, reina de Hungría.
- Rivabae y Arnelo, duques y generales de Júpiter.
- Abdí Balsá.
- Corallina, villana.
- Coviello, su marido.
- Rienzo, Runzo, Ranzo, sus hijos.
- Gradellino, soldado.
- Mag, soldado.
- Embajador cristiano.
- Coro de dioses.

- Soldados cristianos.
- Soldados turcos.

El argumento utiliza la historia guerrera, con sus tintes mitológicos, para transmitir un mensaje político-religioso. Duba, reina de Hungría, es, evidentemente, anagrama de Buda<sup>38</sup>, la capital húngara que en 1686 había sido tomada por el Emperador en la contraofensiva contra los turcos, que habían sitiado Viena en 1683. No cabe duda de que, si no es una obra de encargo, con ella pretendía congraciarse Sacchi con las autoridades imperiales, y de ahí la dedicatoria a “Francesco Antonio, Conte di Barka, et Cavaliere della Chiave d’Oro, Consigliere Imperiale di Sua Mestà Cesarea”.

En la comedia Duba, reina de Hungría, que había sido amiga de la Fe, es engañada por la Luna, quien, ayudada por Solimán, toma prisionera a la reina y sojuzga a toda Hungría. Júpiter, indignado, acude con sus tropas al socorro de Duba y se suceden los combates entre los campeones de los cristianos, Rivabae y Arnelo, y el de los turcos, Abdí Balsá. Duba y la Fe se unen a los combates y finalmente los turcos son vencidos, Abdí Balsá muere y Duba vuelve a la fe cristiana. La Luna se refugia entre los musulmanes y la luz vence a las tinieblas.

Si el hecho de que la Luna aparezca al frente de los turcos resulta comprensible, debido al simbolismo islámico de la media luna, parece, en cambio, extravagante el que los cristianos estén capitaneados nada menos que por Júpiter, el rey de los dioses paganos. Pero se trata de un rasgo normal de la producción áulica de la época, en que se toma, sin ningún empacho, a los dioses paganos como contrafigura de los reyes y emperadores cristianos. En esa misma época Luis XIV era el Rey Sol, pero algunos años antes Felipe IV había sido calificado de Rey Planeta y en múltiples ocasiones se le identificaba con el mismo Júpiter, llamándole “Júpiter Christiano”, “Júpiter de España verdadero”, “Jove Hispano”, “del orbe Superior Tonante”. [Doménech, 2000: 162-163].

---

<sup>38</sup> Lo cual explica el subtítulo de “anagramaticómica”.

### 6.2.2.- *Il Pomo d'oro*.

El 25 de agosto de 1703, festividad de San Luis, a los pocos meses de su llegada a Madrid, los Trufaldines representaron en el Coliseo del Buen Retiro una obra mitológica dedicada a ensalzar a la reina María Luisa de Saboya y al abuelo de Felipe V, el Rey Sol, Luis XIV de Francia. La ocasión era especialmente propicia para este tipo de exaltaciones dinásticas. La situación política y militar de Felipe V estaba en un momento de crisis y sólo se podía contar con la ayuda de Francia.

La fiesta del Coliseo del Buen Retiro tenía, en este contexto, mucho de acto político de exaltación de la unidad entre Francia, Italia y España, y el hecho de que el 25 de agosto fuese el santo de la reina y de Luis XIV ofrecía una ocasión inmejorable para ello. Probablemente por eso el evento tuvo una resonancia que no alcanzaron otras representaciones de los Trufaldines, ni antes ni después, y se tradujo en un despliegue de medios de propaganda y de producción desusados hasta el momento.

Señal de este interés es la gran cantidad de documentación acerca del evento que ha llegado hasta nosotros: notas de todo tipo, facturas, disposiciones para la ocupación del Coliseo del Buen Retiro... En un memorial conservado en el Archivo de Palacio se hace referencia al evento como posible modelo de otros venideros:

Nombre de la Reina Nuestra Señora en 25 de agosto de 1703. Representóse el mismo día la Comedia a su celebridad. Vinieron Sus Majestades a verla, estuvieron en la luneta; y el pueblo ocupó el patio, gradas y cazuela. Los aposentos repartidos de planta, y los demás arrendados; nótase aquí para si sirviere de ejemplar en lo venidero [AGP, legajo 667].

Pero además nos quedan dos documentos muy importantes para conocer la representación: un *Compendio* de la obra, publicado en castellano para la ocasión, y el manuscrito de la misma, en italiano.

El *Compendio* es un resumen de la obra en castellano para el uso de los espectadores que no dominasen el idioma, ya que, como veremos, el texto está casi todo él en italiano, con abundantes intervenciones de Truffaldino en dialecto milanés<sup>39</sup>. Este tipo

---

<sup>39</sup> Véase Apéndice.



de folletos explicativos no era corriente, ni lo fue más adelante. Es un hecho excepcional que nos habla del interés de la Corona por congraciarse con sus súbditos españoles en un momento en que necesitaba de su lealtad ante la guerra que se preveía muy cercana.

El segundo documento es mucho más importante. Se trata del texto de la obra, en un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>40</sup> y que, según parece, era desconocido por todos los investigadores que han tratado de los Trufaldines hasta que fue descubierto y publicado por la profesora Irina Bajini [Bajini, 1997].

El manuscrito está escrito en italiano, con algunas breves intervenciones en francés y en castellano puestas en boca de personajes alegóricos que representan a Francia y España y a los ríos Sena y Ebro. El título y las acotaciones de la portada no dejan lugar a ninguna duda de que se trata de la obra representada el 20 de agosto en el Buen Retiro:

Il Pomo d'Oro  
Allegoria Comica  
Da rappresentarsi nel Real Coliseo  
del Buon Retiro  
nel giorno di S. Luigi.  
Allusivo alli Nomi di  
LUIGI il Grande Rè di Francia  
e di  
LUISA Regina di Spagna  
Dedicato  
Alla S.R.C.M. della medesima  
REGINA NOSTRA SIGNORA  
dalla Compagina de Comici Italiani  
attuali Servitori di  
S.M.C. FILIPPO V. Re delle Spagne

El manuscrito está copiado con sumo cuidado, sin correcciones ni tachaduras, con una letra igual y muy legible, iniciales historiadas y amplios márgenes. Incluye solamente el texto, precedido de una dedicatoria a la Reina, las *Dramatis Personae* y una lista de

---

<sup>40</sup> Signatura Ms. 14.855.

« Apparenze », las mutaciones escenográficas que se dan en la comedia. Pero no hay ningún tipo de acotaciones del apuntador que son tan corrientes en los libretos usados en las representaciones. La impresión que se saca de este tipo de manuscrito es que no es el libreto, sino una copia en limpio para ofrecérsela a la reina María Luisa, quizás a petición propia, después de la función. La dedicatoria que encabeza el texto parece corroborar esta suposición:

Sacra, Reale, Católica Maestà

Benché il nome sembri un accidente della fantasia, non è però, quale noi lo supponiamo, prodotto dal caso, anzi è un titolo di sentenza data alle nostre attioni. Parea che in Roma, all'ora che dava leggi al mondo, chi portava il nome di Fabio, havesse del primo Fabio l'anima. L'Inghilterra produsse sotto il nome di Giacomini un ascendente di sciagure ; e la Francia vidde in *Luigi* la santità e vede in *Luigi* la giustizia, e la grandezza; ora perché la M.V. viene dottata da quegli'istessi spiriti di pietà, di religione, e di giustizia, e di grandezza, è di ragione che si chiami *Luisa*, accrescendo alle belle glorie del suo sesso, quella di havervi innestato con il nome l'eroiche parti dei gran *Luigi*. Noi dunque conoscendo, con il mondo tutto, questa felice verità, siamo condotti dal genio, e dall'obbligo a festeggiare il sacro giorno che segna i gloriosi nomi di *Luigi* il Grande, e di *Luisa* l'Incomparabile, ch'è la Maestà Vostra; Né sapevamo addattar meglio la felicità alla ragione che con l'unire ad un antica favola l'istoria presente, nella quale per mano del Gran *Luigi*, Paride giustissimo dell'universo, fu dato il Gran *Filippo V*, Real sposo della M.V., como pomo d'oro d'ogni perfettione alla M.V., che unisce al nome del *più bella*, quello della *più saggia*, e più virtuosa regina del mondo. Si degni dunque la M.V. di permettere che in questa nostra rappresentazione, si como vi agisce il suo gran nome, così vi operi il suo real compartimento. Siamo comici, siamo figli dell'Italia ed attuali servitori delle M.M.V.V., onde si come saressimo rei di gravissima ignoranza trascurando di festeggiare un giorno tanto solenne, cossì saressimo i più infelici della terra si V.M. non ci compratisse con la sua Real presenza un raggio di quelle grazie, che danno lume alle nostre speranze, e vita al nostro ossequio.

Essendo tutti a' piedi

Di V.M.

Devotissimi, humilissimi, et ossequiosissimi servitori

Le comiche, et i comici italiani [Bajini, 1997 : 134].

La reina María Luisa debía de ser muy aficionada a las comedias de los Trufaldines, probablemente más que su esposo, lo cual no es extraño, pues debió de conocer la *commedia dell'arte* en su Saboya natal y sin duda captaba toda la comicidad del lenguaje de los italianos. De hecho, en los primeros años de la estancia de la compañía en España los documentos indican que era la reina quien pedía que los Trufaldines representaran en su cuarto.

Así se lee en el oficio enviado por el Marqués de Rivas al Marqués de Villafranca el 29 de septiembre de 1704:

El Rey Nuestro Señor quiere tener comedia de la farsa italiana esta tarde a las cinco en el cuarto de la Reina Nuestra Señora, y así me ha mandado diga a V. E. haga prevenir para esto lo que se hace en casos semejantes. Dios guarde a V.S. muchos años como deseo. Palacio, 29 de septiembre de 1704 [AGP, legajo 667].

La celebración de agosto de 1703 se encuadra, pues, dentro de la política de los Trufaldines de agradar a la reina, en quien veían su más firme apoyo dentro de la Corte, en donde primaban los franceses y españoles.

Sea como sea, la obra es un buen ejemplo de cómo los cómicos italianos eran capaces de conjugar el gran espectáculo cortesano con la comicidad de las máscaras de la *commedia dell'arte*, la exaltación del poder con la burla de las fábulas mitológicas. *Il pomo d'oro* recrea la historia del juicio de Paris añadiéndole dos elementos a la misma que son los que le dan personalidad. Veamos con detenimiento el argumento de esta obra, ya que es una de las pocas que conservamos del repertorio de los Trufaldines y puede dar claves para deducir cómo eran las “farsas italianas” que representaban éstos para solaz de la corte y el pueblo madrileño.

Tras la dedicatoria a la reina, se incluye en el texto la relación de los personajes, con una distinción de los que hablan y los que no hablan:

PERSONE CHE PARLANO

*Giove*

*Marte*

*Mercurio*, che si trasforma in *Truffaldino*, goffo pastore

*Ganimede*, coppiere di Giove

*Paride*, pastore figlio di Ecuba e Priamo re di Troia

*Giunzione* *Francia*

*Pallade* *Spagna*

*Venere* *Italia*

*La Discordia* *Sdegno*

*L'Honore* *Eridano fiume*

*Il Valore* *Senna fiume*

*Cupido* *Ibero fiume*

*Fortuna*

#### PERSONE CHE NON PARLANO

Statue di scienze et arti, che trasformate in guerrieri combattono

*Elena* greca, che dorme

*Coro di Dei*

*Sole, Saturno e la Luna* [Bajini, 1997: 135].

La primera impresión que recibe el lector es que la comedia necesita de una enorme compañía para representarse: veinte personajes que hablan, una griega que duerme, un coro de dioses, el Sol, la Luna, Saturno y varias estatuas que combaten transformadas en guerreros. Como veremos, se trata de una impresión engañosa: la obra, en realidad, se puede hacer con muy pocos actores y alguna ayuda externa que no debía de resultar determinante.

A continuación el manuscrito detalla, como uno de los elementos más importantes de la función, las “*apparenze*”, las mutaciones escenográficas que debían dar lucimiento al esplendoroso espectáculo:

#### APPARENZE

*Nell'atto primo*

Reggia di Giove con mensa, e credenza fra le nuole; nel levarsi di Dei, parte della scena va sotto il teatro, e parte ascende in aria.

Discordia a volo.

Bosco che termina fra due valli del monte Ida.

Si vede il sole a sorgere, si dilengano le nuole, e si vede Mercurio a cavallo dell'aquila.

Vola l'aquila, e Mercurio si trasforma in Trufaldino.

Si apre da una parte il monte, e si vede l'honore in un nicchio gioiellato.

Si apre dall'altra parte, e si vede il valore sopra trofei.

Passa Amore dentro una nuola, che è un cuore con le ali.

*Nell'atto secondo*

Bosco.

Globo celeste per aria, si apre e si vede la Fortuna; torna a serrarsi et ascende.

Gabinetto con statue, che si trasmutano in guerrieri.

Giardino con Elena che dorme tra fiori.

Tre troni reali dove siedono Italia, Francia e Spagna.

*Nell'atto terzo*

Campagna dove si vedono li tre fiumi Eridano, Sena, et Ibero.

Machina che discende dal cielo con Giove.

La maquina poi ascende, e si vedono tra nuole chiare li ritrati di

Luigi XIV, di Filippo V, e di

Luisa Regina di Spagna.

Con parole che dicono

Sia dato alla più Bella.

Sopra li tre ritrati si vede un giglio, che splende come stella [Bajini, 1997: 136-137].

Las detalladas indicaciones recuerdan las “memorias de apariencias” calderonianas y las descripciones de fiestas cortesanas de los Austrias en el siglo anterior. Contrasta esta insistencia en el aspecto escenográfico (estas mismas “apariencias” vuelven a ser descritas en el cuerpo del texto) con la falta de indicaciones sobre otros elementos de la representación, y muy especialmente, como señala la propia Irina Bajini, sobre la música, lo cual, si se tratara realmente de una ópera, resultaría francamente chocante: “Il testo presenta una dettagliata descrizione delle “mutación”, non accompagnata, però, da puntuali riferimenti a strumenti e musiche di scena, di cui sicuramente lo spettacolo doveva essere

corredato. [...] Ciò contrasta con l'abbondanza delle didascalie musicali che, quantunque generiche, erano sempre presenti nei testi delle feste *palaciegas* dell'epoca [Bajini, 1997: 122].

La música, efectivamente, debió de utilizarse en esta ocasión. A la existencia del baile de las Furias en el segundo acto se une la evidencia de un documento donde se habla de los violines y violonchelos que participaron en la función. Sin embargo, este acompañamiento musical no mereció ser reseñado en el manuscrito, como si fuese un elemento de poca importancia en la representación. En cambio, la escenografía parece ser del máximo interés para el redactor de *Il pomo d'oro* como medio para recordar la magnificencia del espectáculo. Ahora bien, ésta tampoco parece que fuera grandiosa. Un repaso a las “*apparenze*” tal y como figuran en el manuscrito nos revela que la obra se hizo con cuatro decorados básicos: el palacio de Júpiter en el primer acto, el bosque en las laderas del monte Ida (en el primer y segundo acto), el gabinete de las estatuas y la campiña que aparece en el tercer acto. Es cierto que en varias ocasiones se producen mutaciones dentro de estos decorados básicos, como las dos partes del monte que se abren para mostrar los nichos del honor y el valor, o el jardín con Elena dormida que aparece en el acto segundo. Pero son sobre todo los vuelos en nubes y máquinas los que suponen un movimiento escenográfico espectacular en lo que parece ser una marca característica del estilo de los Trufaldines.

Con todo, resulta una fiesta modesta si la comparamos con la grandiosidad de festejos como el de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón y Baccio del Bianco, representado en el mismo Coliseo del Buen Retiro cincuenta años antes, en 1653, y del que nos han quedado los diseños de escenografía que muestran no menos de once grandes mutaciones, además de numerosas “nubes” y vuelos de extraordinaria espectacularidad [Calderón de la Barca, 1994].

Tampoco en el campo de la iluminación debió de destacar *Il Pomo d'Oro*. En un memorial donde se detallan los gastos de cera del Real Coliseo entre 1691 y 1703 se señala:

En tiempo del Rey Nuestro Señor, que Dios Guarde, no ha habido comedias de Coliseo, sólo una de los Italianos en 25 de agosto de 1703, pero se dio la cera que sirvió el Conserje no habiéndose alumbrado todo el cuarto [AGP, 667].

Este carácter casi provinciano resalta más cuando se la compara con la que debió de ser su modelo, la gran ópera de Marco Antonio Cesti titulada también *Il pomo d'oro*, representada en la corte imperial de Viena en 1667 con ocasión de las bodas de Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa de Austria. Muchos estudiosos, movidos por la semejanza del título de ambas obras, han supuesto que en Madrid se representó la ópera de Cesti, sin caer en la inconsecuencia de que la ópera vienesa era una obra de exaltación de la monarquía austriaca, precisamente la misma con la que la corona española estaba en ese año de 1703 empeñada en una guerra que ya se suponía iba a ser feroz. Hoy en día, y a la vista de los datos de que disponemos, se puede asegurar que la comedia representada por los Trufaldines fue muy distinta de la que se puso en escena en Viena<sup>41</sup>. En aquella ocasión Ludovico Ottavio Burnacini, escenógrafo y arquitecto de la Corte imperial, levantó un teatro, el Theater auf der Cortina, y creó un espectáculo fastuoso que incluía veintitrés escenografías para los cinco actos, divididos en sesenta y siete escenas, de *Il pomo d'oro*. Hubo, pues se trataba realmente de una ópera, cuarenta cantantes acompañados de una numerosa orquesta [Bajini, 1997: 121]. La magnificencia de la representación se puede comprobar hoy en los grabados coloreados de Frans Geffels que se conservan en la Biblioteca Nacional de Austria [*Teatro y fiesta*, 2000: 249, 268 y 283]. La comparación con la obra de Madrid no puede menos que mostrar las diferencias y evidenciar los medios, mucho más modestos, de la compañía italiana.

No se puede descartar cierta influencia de la ópera de Cesti en la representada por los Trufaldines en Madrid, pero sólo en cuanto a la utilización de la anécdota del juicio de Paris para hacer una alegoría política en alabanza a la monarquía reinante en cada una de las dos cortes y un elogio desmesurado de la reina, a la que en ambos casos se le concedía la manzana de oro (*il pomo d'oro*) por superar en belleza, sabiduría y prudencia a las tres diosas. Ahora bien, al margen de esta idea, no hay ningún otro elemento que relacione ambas obras, empezando por el hecho de que cada una de ellas se refería a reinas distintas y casas reinantes bien diferentes, que en 1703 eran rivales en la guerra.

---

<sup>41</sup> Ya Carreras, a pesar de que parece desconocer el texto editado por Bajini, ha criticado la suposición de que la obra representada en Madrid fuese la ópera de Cesti. [Carreras, 2000: 21n]

Las fuentes de *Il pomo d'oro*, pues, no están en la ópera de Cesti, sino en la propia historia mitológica, ampliamente difundida entre los manuales de mitología, y que aparecía narrada con detenimiento en *El asno de oro*, de Apuleyo [1995: 265-271]. Sin embargo, hay un elemento que destaca sobre esta leyenda y que da carácter a la obra: la conversión de Mercurio en *Truffaldino* y su presencia en escena a partir de ese momento. Esta mezcla entre personajes mitológicos y máscaras de la *commedia dell'arte* no era nueva: aparece constantemente en las fábulas pastorales que recogen las colecciones de *scenari* desde fechas muy tempranas. En 1617 Locatelli incluye en su colección una fábula mitológica llamada *Proteo* [Pandolfi, 1988, V: 233-234] en donde el dios de dicho nombre comparte protagonismo con *Pantalone*, *Zanni* y *Burattino*. Más cercano aún a *Il pomo d'oro* se encuentran varios *scenari* recogidos en la colección de la Biblioteca Casanatense de Roma con el título de *Ciro monarca dell'opere regie* [Pandolfi, 1988, V: 276 y ss.]. En ella se incluyen al menos dos obras de este tipo: *Vittoria cacciatrice. Lo scherno delli favolosi Dei antichi con le metamorfosi amorose di Zaccagnino creduto Apollo e Spinetta Diana* [p. 279] y *L'Arcadia travagliata per l'ira di Diana contro Enea* [pp. 280-281]. En ésta última una de las máscaras, Mario, asume el papel de Mercurio y se convierte en protagonista de esta complicada historia de amores cruzados, transformaciones y mezcla entre el mundo de los dioses y el de los hombres.

Este mismo dios es el protagonista de *Arlequin Mercure galant*, una de las obras publicadas por Gherardi en Amsterdam en 1701 en su recopilación de obras estrenadas por la *Comédie Italienne* durante los años anteriores a su expulsión, y que corresponden, por tanto, a la segunda mitad del siglo XVII [Pandolfi, 1988, V: 39 y ss.]. *Arlequin Mercure galant* incluye algunas escenas escritas en francés, tal como era típico de las obras representadas en París, en donde se combinaban estas escenas con las improvisadas en italiano. En la primera de ellas se transcribe el diálogo entre Júpiter y *Arlequin-Mercurio*, que aparece en escena montado en un águila, exactamente igual que lo hace *Truffaldino-Mercurio* en *Il pomo d'oro* cuando, enviado por el padre de los dioses, se presenta ante París. La escena tiene una similitud tal que no puede ser sino repetición en ambos casos de un *lazzo* típico de las comedias mitológicas realizadas por los italianos:



*Arlequin en Mercure, paroist sur l'air, monté sur l'Aigle de Jupiter, & voyant ce Dieu sur la terre déguisé en Berger, il luy dit : Adio, Signor Giove.*

JUPITER

D'où vient que Mercure est monté sur mon Aigle ? N'a-t-il pas des ailes aux talons pour voler ?

ARLEQUIN

Helas! Seigneur Jupiter, mes ailes ne peuvent plus me servir, *perche passando per una strada, una servanta* m'a vuider un pot de chambre dessus, & me les tellement mouillées, que *se non fossi* tombé *per bonhor* sur un tas de fumier, *Mercurio si sario rotto il collo ; e così ho trava la vostra Aquila* dans l'Ecurie, attachée au ratelier, & je m'en suis servi *per far tutte le commissioni* dont je suis chargé.

JUPITER

Et bien, j'ay quelque chose à te dire. Descens, & prens la forme d'un Berger.

*La machine disparoist, & on voit Arlequin dans son habit naturel* [Pandolfi, 1988, V : 42].

Este papel de Mercurio, transformado en criado para ayudar a Júpiter, tiene su antecedente ilustre en el *Anfitrión* de Plauto. Y era ésta una obra que los cómicos *dell'arte* no dejaron de imitar en sus *scenari*. El códice Corsiniano incluye un *scenario* titulado *Li Anfitrioni* que es una versión humanizada de la comedia plautina [Pandolfi, 1988, V: 298]. Esa misma obra se encuentra en Locatelli, y en la colección del Museo Correr de Venecia hay incluso un *Amphitrioni di Plauto* [Pandolfi, 1988, V: 314]. Por otra parte, son numerosas las comedias mitológicas en donde las máscaras asumen papeles de dioses o héroes de la Antigüedad. A las ya citadas se pueden añadir *Arlequin Phaeton*, *Le descente de Mezzetin aux enfers*, ambas de la *Comédie Italienne* [Pandolfi, 1988, V: 70 y 182]. La familiaridad con los personajes mitológicos y la transformación de éstos en personajes de la *commedia dell'arte* son una constante de este tipo de teatro: la obra de los Trufaldines no es en esto una excepción.

*Il pomo d'oro* consta de tres actos. El primero se abre con una escena (scena 1) situada en el palacio de Júpiter, donde, sentados a una mesa, se encuentran el rey de los dioses, Juno, Palas, Venus, Marte, el Sol, Saturno, Mercurio y un coro de dioses.

Ganímedes sirve las copas. El ambiente es tan distendido que cae en lo burlesco, ya que los dioses entonan un elogio del néctar (“o sia buon Vino”) digno de una reunión de borrachos. En medio de la reunión aparece volando (scena 2) la Discordia que echa en medio de la mesa la manzana de oro (il pomo d’oro) con la leyenda “Sia dato alla piú bella”. Las tres diosas presentes exigen a Júpiter que, por sus merecimientos, le sea dada la manzana a ella. El dios, para evitar elegir entre su esposa y sus dos hijas, encarga a Mercurio que busque a Paris en las laderas del monte Ida y le encomiende la elección de la más bella. Mercurio parte, dejando a las diosas enzarzadas en una pelea a la que se une Marte. Júpiter los calma con su autoridad y les ordena presentarse ante Paris.

Éste aparece (scena 3) en un decorado que representa un bosque que termina entre dos laderas del monte Ida, al alba. El troyano pasea pensando en su amada Enone. El sol desaparece en la altura, dejando el valle cubierto de nubes. Sale Mercurio montado en un águila (la acotación dice “a caballo”, pero más tarde se hace referencia al águila). Ante el pasmo de Paris, Mercurio se presenta como el hijo de Maya y le cuenta la misión que le encomienda Júpiter, la de otorgar la manzana de oro a la más bella entre las diosas. En este momento se introduce una novedad en la fábula mitológica. El dios dice que, para divertirse en la lid se convertirá en un bobo, cambiando su nombre de Mercurio por el de Trufaldino. Y, efectivamente, la acotación reza: *Vola l’Aquila, e Mercurio si trasforma in Trufaldino*.

Paris, asombrado, se dirige a Trufaldino con la devoción que merece un dios, pero éste le responde como el criado bobo en que se ha transformado, utilizando, además, el dialecto<sup>42</sup>, como corresponde a su máscara de *zanni*:

Trufaldino.- Con chi parlev? Mi a son Trufaldin, e no conos, ne mercurij, ne arzent viv; [...] Mi no g’ho altra forma, che quella delle scarpe, ne ho del Divn, se no quand bev del bon vin [Bajini, 1997: 145].

A las peticiones de Paris Trufaldino responde con una serie de tautologías y juegos de palabras burlescos. En esto (scena 4) aparecen ante los atónitos ojos de los dos pastores las tres diosas. Las tres exponen sus méritos ante el improvisado juez y éste corresponde

---

<sup>42</sup> Irina Bajini lo describe como un dialecto “di tipo lombardo-orientale con venature mantovane”. [Bajini, 1997: 124].

alabando a cada una en los mejores términos, pero se muestra incapaz de decidir y pide un poco de tiempo para reflexionar. Las diosas aceptan y lo dejan solo (scena 5). Pero a cortar sus pensamientos vienen tres personajes alegóricos (scena 6), el Amor, el Valor y el Honor, que aparecen por tramoya:

*(Si vedono ad un tempo l'honore ed il valore sopra trofei, Amore sopra una nube e Paride)* [Bajini, 1997: 150].

Las tres figuras ofrecen a Paris sus beneficios si elige a la diosa que representan: el Honor a Juno, el Valor a Palas y el Amor a Venus. Y acaba el acto I con Paris perplejo, dudando a quién entregar la manzana de oro, mientras Honor, Valor y Amor le recuerdan los beneficios que obtendrá de elegir a cada una de las diosas.

El acto II comienza en un bosque, en donde se encuentran Juno y Trufaldino. La diosa pregunta por Mercurio y Trufaldino le confiesa que le ha dejado en su lugar. A la pregunta de Juno acerca de su identidad, le responde:

Trufaldino.- Mi son un hom humanato nell'umanità, son covert d'pell, fodrà d'carn, imbasti d'ossa,  
imbalsamà tra el formai e el bon vin  
e i me ciama in Madrid el Trufaldin [Bajini, 1997: 153].

La diosa le encarga que hable a Paris y le transmita su promesa de concederle un reino si la elige a ella. El bobo se equivoca constantemente en las respuestas, lo que no impide que Juno le deje el encargo (scena 1). Tras una breve escena en que Trufaldino se queda solo rumiando lo que debe hacer (scena 2), aparece Palas (scena 3) y se produce el mismo juego:

Pallade.- Io sono Pallade.  
Trufaldino.- E mi son Trufaldin. [...]  
Pallade.- Sono la Dea dell'armi, e delle scienze.  
Trufaldino.- E mi el Dio dei macaroni, e del formaj.

Pallade.- Inventai l'arte delle lane.

Trufaldino.- E mi hò inventà l'art de no far nient [Bajini, 1997: 155].

La diosa le envía también a Paris para recordarle sus ofertas. Trufaldino, solo de nuevo (scena 4), expresa su perplejidad. En esto se encuentra con Venus (scena 5). Ella le pregunta si la conoce y él le responde con un divertido monólogo verborreico, perfecto ejemplo del lenguaje laberíntico y abobado de Trufaldino:

Trufaldino.- Vu, siora, sì la, cioè : a vel dirò ades; a sì una cosa, como se per esempj mi e vu, e tutti dù fra de nù... Dirò mei, V.S. è dal più al manc, come el comprar, e el vender... Vender? Sì, V.S. é la siora Vener [Bajini, 1997: 157].

Del mismo modo que las anteriores, Venus envía a Trufaldino a hacer su oferta a Paris. Cuando lo encuentra (scena 6), no obstante, el atropellado Trufaldino no hace sino aumentar las dudas de Paris con su embarullado discurso, lleno de las más divertidas contradicciones ("Pallad, che non è tant bella, ma le più bella"). A solas (scena 7), Paris pide ayuda a Júpiter, pero quien aparece es la propia Juno (scena 8) que viene a recordarle sus perfecciones y la promesa que le ha hecho de concederles un reino. Pero, por si no está convencido, le muestra a la Fortuna, que aparece en un globo por tramoya:

*(Cala un Globbo... Si apre il globbo, e nel mezzo si vede la Fortuna con scettro e corona reale nelle mani... Torna a serrarsi il globbo e parte)* [Bajini, 1997: 161].

Con ello Paris queda convencido y afirma que concederá la manzana de oro a Juno. Cuando la diosa se va reflexiona él (scena 9) que sería una gran imprudencia no premiar a la mujer de Júpiter. Pero hete aquí que se le aparece Palas (scena 10) con las mismas intenciones que Juno. La nueva diosa le ofrece convertirlo en un sabio y un famoso guerrero y le muestra un gabinete con estatuas en una sorprendente mutación escenográfica:

*Si vede un gabinetto con statue di scienze ed arti. [...]*

*Al cenno di Pallade le statue si trasformano in guerrieri. [...]*

*Segue combattimento dei guerrieri che partono.* [Bajini, 1997 : 163]

Impresionado, Paris le promete que será suya la manzana, y se ratifica en esa decisión cuando se queda solo (scena 11). En ese momento (scena 12) llega Venus. Sus intenciones y estrategias son los mismos que los de las otras diosas. Para convencer a Paris le muestra a la más bella de las mujeres, cuyo amor le concederá si él le otorga la manzana de oro. La aparición de Helena se produce, naturalmente, mediante una mutación escenográfica:

*La scena si trasforma in un giardino, dove tra fiori si vede Elena addormentata e Cupido che gli fa fresco... Torna la scena in bosco* [Bajini, 1997: 165-166].

Al quedarse solo (scena 13) Paris toma la definitiva decisión de conceder la manzana a Venus, pues se ve capaz de sufrir la venganza de Palas y Juno si es su escudo el amor. Aparece entonces Trufaldino (scena 14) razonando consigo mismo acerca de la pretensión de las tres diosas. Piensa que, al fin y al cabo, si él fuese “donna feminina”, bien podría ganar la “pomada”, pues si no es bello por la belleza, “son bel per la bruteza”. Sale a buscar a Paris. Éste, con la manzana de oro en la mano, va a buscar a Venus para condecérsela (scena 15), pero en aquel momento aparecen Francia, España e Italia y lo detienen (scena 16). Las tres naciones se presentan hablando en sus respectivos idiomas, francés, español e italiano, y le comunican a Paris que no puede entregar la manzana de oro, pues ha de nacer otra deidad que la merecerá más que las diosas, y otro Paris que será el encargado de concederle el preciado galardón:

Spagna.-        Si, Paris, ha de nacer  
                     de Italia en el Cielo hermoso  
                     Deidad cuyo hado dichoso  
                     en mij<sup>43</sup> Trono la ha de ver.  
                     El Paris nacerá en Francia

---

<sup>43</sup> Conservo, siguiendo a la editora, la ortografía del texto, que incurre en numerosos errores al transcribir el español.

y la mançaña preciosa  
que entreguerà a esta Diosa  
no temerá la inconstancia [Bajini, 1997: 169].

De nuevo solo, Paris expresa su perplejidad (scena 17), de la que viene a sacarle el Desdén (scena 18), que le anuncia la venganza de las tres diosas si no cumple su promesa. Al irse el Desdén Paris reflexiona (scena 19) sobre los males que se le avecinan cuando entra en escena Trufaldino (scena 20), que le pregunta por su decisión. Paris le explica cuáles son las ventajas y los inconvenientes de cada elección, a lo que va replicando Trufaldino con una cómica socarronería no exenta de buen sentido. En esto se presentan las tres diosas (scena 21) para reclamar una decisión. Paris confiesa que no puede decidir cuál es la más bella mientras no haya visto “l’italiana stella”. Trufaldino les propone que, ya que no tienen la manzana, lo cojan a él como premio. Pero las diosas, enfurecidas (scena 22), claman venganza y acaba el acto “*con ballo de Furie*”.

Comienza el acto III con Paris y Trufaldino (scena 1), que le trae una copa de ambrosía de parte de Mercurio, lo que da pie al bobo para hacer varios chistes, alguno puerco. Paris bebe y cae desvanecido. Aparece en tal situación Juno, que llega dispuesta a matar a Paris (scena 2). A continuación comparecen Palas (scena 3) y Venus (scena 4) con idénticas intenciones. Cuando las tres al unísono claman “*mora Paride*”, se presenta Júpiter (scena 5), que detiene su brazo vengador. Ante sus quejas, les revela que ha sido el Hado quien ha impedido a Paris cumplir su promesa y les asegura que con la resolución que tomará todas quedarán contentas. Con ello las tres salen de escena y queda Júpiter (scena 6) haciendo un misterioso elogio de un Grande e Inmortal capaz de competir con él (evidentemente Luis XIV, el Grande).

Estando en esto aparecen (scena 7) tres ríos, el Eridano (Po), el Sena y el Ebro. Como Italia, Francia y España en el acto II, cada uno de ellos habla en la lengua de su tierra: el Eridano en italiano profetiza que Paris dará la manzana de oro a una belleza nacida en sus orillas “*chi porta un Secol d’Oro*”. El Sena, en francés, asegura que, gracias a Luis el Grande, comprenderá Paris quién es la más bella. El Ebro, por su parte, habla primero en italiano y en prosa para hacer luego una paráfrasis en verso castellano en donde augura que

la belleza nacida en Italia y el nuevo Paris nacido en Francia serán reyes de España y la manzana de oro será para esta nueva Deidad

No sólo única en belleza  
mas en virtud y piedad  
que las prendas son beldad  
de más superior grandeza.  
Esta Deidad unirá  
a las del cuerpo infinitas  
prendas del alma exquisitas  
cuyo esmalte lucirá [Bajini, 1997: 181].

Con estos vaticinios se van los ríos y Paris (scena 8) vuelve en sí, comentando cómo el divino licor que ha bebido le ha hecho ver los arcanos de los dioses y escuchar los designios del Hado en boca de tres ríos. Llega hasta él Trufaldino (scena 9) para contarle, después de los consabidos juegos de palabras, que Júpiter va a bajar del cielo para un negocio importante. Y, efectivamente, desciende Júpiter en una tramoya (scena 10) rodeado de un coro de dioses. Ya en tierra, se le unen las tres diosas (scena 11), que se quejan del juez que les ha adjudicado, pero el rey de los dioses les revela que a Paris no le falta inteligencia, sino el conocimiento de los Hados. En medio de las preguntas intrigadas de las diosas se presenta Paris (scena 12), igualmente perplejo. Júpiter pide entonces que le traigan el libro de los Hados, y dos dioses del coro se lo entregan. El Tonante pide a Paris que busque en él cuál puede ser el rey que, por su gloria, se podría convertir en nuevo juez: el atribulado Paris va descartando a los más grandes reyes, Nino, Astiajes, Alejandro Magno, Julio César, hasta que encuentra un “caos de purissima luce” en cuyo centro se lee: “Liberale, Unico, Invitto, Grande, Inmortale”. Sin duda es ése el nuevo Paris, pero no encuentra rastro de su nombre. Júpiter le sugiere que lea las cualidades del gran rey como un acróstico y el resultado es LUIGI. A continuación lee un largo y desaforado elogio de Luis el Grande que acaba con la revelación de quién es la más bella, la merecedora de la manzana de oro:

Onde risplenderà sol d'ogni stella

Luisa la piu bella [Bajini, 1997 : 187]

Tras estas trascendentales revelaciones, la máquina de Júpiter comienza a ascender con el dios, que mientras sube al Olimpo proclama a Luis Inmortal y a Luisa la más bella. Cuando está en lo alto, se produce una espectacular “apariencia”:

*Nel partire la machina di Giove, si vedono nell'aria , sotto l'ascendente di un Giglio che risplende come stella, li ritratti di Luigi XIV. Nel mezzo di Filippo V, e di Luisa alla sinistra, con lettere trasparenti, sotto Filippo, sia dato, soto Luigi Alla, e sotto Luisa, più bella [Bajini, 1997: 188].*

Las diosas muestran su conformidad y colman de buenos augurios a Luisa. Pero Paris, aún perplejo, ruega a Júpiter que le revele qué tiene que ver Felipe V con la manzana de oro, y el dios le explica que es la propia manzana que el nuevo Paris da a la más bella, pues Felipe V es como el oro y traerá a España, Francia e Italia un nuevo siglo de oro. Con los vítores de todos acaba la obra:

Giunone.- Viva Filippo il Forte.

Pallade.- Viva Luigi il Grande.

Venere.- Luisa Bella

Tutti.- Eternamente viva [Bajini, 1997: 190].

El argumento muestra que las especulaciones acerca de que la obra representada en Madrid fuese la ópera de Marco Antonio Cesti carecen de fundamento. Ya advertía Bajini que “i punti di contratto della ricca festa viennese con *Il Pomo d'Oro* madrileño si limitano al titolo e all'argomento” [Bajini, 1997: 121], pero, a la vista del texto, incluso el argumento resulta muy diferente, a no ser en la idea de unir la fábula mitológica con la exaltación de la monarquía. Pero ¿se puede imaginar esa delirante exaltación de Luis XIV en la Viena de 1667? Ahora bien, en este final apologético es donde se puede encontrar el único punto de unión entre la ópera de Cesti y la comedia de los



Trufaldines, ya que en aquélla Júpiter decidía dar la manzana de oro a la esposa del emperador, del mismo modo que se hace en la comedia madrileña con la esposa de Felipe V. En ese aspecto, parece que, efectivamente, hubo una lejana inspiración en la ópera vienesa a la hora de escribir *Il Pomo d'Oro*.

¿Cuántos actores son necesarios para representar esta fábula? Menos de los que parece. En la primera escena del acto I encontramos una reunión de dioses: Júpiter, Juno, Palas, Venus, Marte, Mercurio, Ganimedes y un coro de dioses, a los que se suma, volando, la Discordia. Es decir, si exceptuamos al Sol, a Saturno y al coro de dioses, que no hablan, hallamos un elenco de tres hombres, cuatro mujeres y un niño (o bien cuatro hombres, tres mujeres y un niño, en el caso de que la Discordia fuese representada por un hombre).

Posteriormente encontramos a Paris, que sin duda es un personaje fundamental y debía permanecer en escena casi constantemente acompañado por Trufaldino / Mercurio. A él se presentan las tres diosas y más tarde varias figuras alegóricas, siempre en número de tres: el Honor, el Valor y el Amor, España, Italia y Francia, y los tres ríos Erídano, Sena y Ebro. Sin embargo, en todos estos casos las tres diosas se han retirado previamente de escena, dejando a Paris solo sumido en reflexiones, lo que probablemente era una forma de hacer tiempo para que las actrices se cambiaran de ropa y ocuparan su lugar en las tramoyas en donde debían aparecer. Así ocurre en el acto I, entre la escena 4, donde aparecen Paris y las tres diosas, y la escena 6, en que se presentan el Amor, el Honor y el Valor. Lo mismo sucede en el acto III: las diosas abandonan la escena dejando a Júpiter sumido en reflexiones y, al cabo de un tiempo, aparecen los ríos Erídano, Sena y Ebro (escenas 6 a 8).

Hay, además, varios personajes secundarios que concurren una sola vez en escena, como el Desdén en el acto II. En ocasiones, estos personajes son mudos, como la Helena dormida que ve Paris en un jardín en la escena 12 del acto II. Todos ellos pueden ser hechos por un actor o actriz que “doble” papel.

En ningún caso, por tanto, tenemos a más de ocho personajes simultáneamente en escena y, en esencia, la obra se puede representar con un niño y siete adultos, de los cuales tres debían ser obligatoriamente mujeres. Es probable que, además, hicieran falta algunos figurantes, que harían el coro de dioses en los actos I y III, y un cuerpo de baile, si es que el “baile de las Furias” con que acaba el acto II hace referencia a unas Furias distintas de las

tres Diosas furiosas que se encuentran en escena en aquel momento. De hecho, no aparecen las Furias entre las “persone que non parlano” al frente de la obra.

Una pequeña compañía, cuyos componentes estuviesen acostumbrados a cambiar de papel y de traje, y con un fuerte sentido del ritmo de entradas, salidas, apariciones y desapariciones, sería suficiente para representar *Il pomo d'oro*. Ahora bien, como ya hemos visto anteriormente la compañía de los Trufaldines estaba compuesta por diez cómicos, tres mujeres y siete hombres, y probablemente un niño. Con ello tenemos una tropa que se bastaría y sobraría para representar la fábula mitológica sin problemas.

La obra está escrita en prosa y en verso. Irina Bajini considera que “questa alternanza non sembra legata a una coerente intenzione espressiva ma piuttosto a una scarsa professionalita letteraria, perchè se in prosa si esprime Paride, semplice pastore, gli dei del *Pomo d'oro* non sempre si esprimono in versi” [Bajini, 1997: 122]. Es una opinión autorizada que hay que tener en cuenta, si bien creo que no se debe descartar la posibilidad de que en algún momento los versos indiquen que estamos ante un fragmento cantado, o al menos recitado con música (no hay que olvidar la presencia de los violines). Sin duda no se trataría de fragmentos operísticos, pero quizás hubiera una parodia de algunas escenas de ópera. Bajini encuentra un sentido cómico a los finales en pareado de las tiradas en prosa, sentido cómico que se revela en muchas de las intervenciones en verso de Trufaldino:

Trufaldino.- A vag, a vegn, a part, a torn...  
Eccol qua. Dov diavol siv' ficà?  
V'ho zercà per tutt senza partirm' da qua,  
e si a n' v'ho mai trovà [Bajini, 1997: 182].

Nos encontramos con una obra de circunstancias, creada para adular a los nuevos reyes y a Luis XIV, en una situación política muy determinada. Los valores literarios que se le pueden exigir son escasos, y de hecho la obra no pasará a la historia de la literatura dramática por sus valores poéticos, por la coherencia de su trama ni por la hondura de sus personajes. Sin embargo, no es una obra despreciable: resulta admirable el sentido del ritmo escénico alcanzado con muy pocos medios, la espectacularidad de algunas escenas y, sobre todo, la importancia del elemento cómico representado por *Truffaldino*.

Sin duda, se trata de la mayor novedad de *Il pomo d'oro*, no tanto para los italianos acostumbrados a este personaje de la *commedia dell'arte* como para los españoles que vieran el espectáculo. Aunque tiene sus semejanzas con el gracioso de la comedia española, *Truffaldino* se muestra en esta obra como un personaje mucho más ingenuo, rayano en la bobería, a la vez que es dueño de un humor socarrón que le permite reírse de los dioses. Varios estudiosos, y entre ellos Irina Bajini, suponen que fue esta novedad lo que hizo que la compañía entera pasara a denominarse “los Trufaldines”. Sin embargo, no conviene olvidar que, cuando se representó *Il pomo d'oro*, los madrileños (o, por mejor decir, el restringido público del Coliseo del Buen Retiro) llevaban viendo representaciones de los italianos más de seis meses, y en dichas representaciones *Truffaldino* debía de tener tanta importancia como en la comedia del día de San Luis. No en vano el personaje se presenta de esta forma en *Il pomo d'oro*:

e i me ciama in Madrid el Trufaldin. [Bajini, 1997: 153].

Sin duda *Il Pomo d'oro*, debido a la importancia política que se dio a su representación, contribuyó a confirmar la popularidad de los italianos, y de la máscara de Trufaldino, entre la élite palaciega que asistió a la representación, pero fue una más, seguramente la más espectacular, entre las “farsas italianas” que hicieron populares a los Trufaldines en Madrid.

### 6.2.3.- *La guerra y la paz entre los elementos.*

Pocos meses después, y con una ocasión parecida, el cumpleaños de la reina María Luisa de Saboya, se representó en el Coliseo del Buen Retiro otra fábula mitológica titulada *La guerra y la paz entre los elementos*. Lo mismo que con *Il pomo d'oro*, se editó un programa en castellano, en ocho páginas, con el título de *La guerra y la paz entre los elementos. Alegoría cómica alusiva al glorioso día del feliz nacimiento de María Luisa Gabriela, Reina de España, nuestra Señora (que Dios guarde)* [Fuentes, XXXIX, doc. 68]. No hay rastro, sin embargo, del texto, aunque es probable que los Trufaldines se lo regalaran a la reina, como habían hecho con el manuscrito de *Il pomo d'oro*.

La representación se celebró, en todo caso, el 20 de septiembre y, según el apunte de Antonio Mayers, “vinieron SS.MM. a verla desde la luneta. Asistiendo el pueblo en el patio, gradas y cazuela, y los aposentos repartidos de planta, y los demás de arrendamiento” [*Fuentes*, XXXIX, doc. 68]..

El *Compendio*, conservado en la copia que hizo Barbieri<sup>44</sup>, nos permite comprobar que *La guerra y la paz entre los elementos* era una comedia mitológica y alegórica destinada a la exaltación de la monarquía hispánica en la figura de sus reyes. La anécdota que se nos cuenta no está apoyada en ninguna historia mitológica conocida, pero presenta numerosas coincidencias con *Il pomo d'oro*.

En un mundo agobiado por el peso de las armas (Hércules y Atlas no pueden sostenerlo y caen a tierra abrumados) tres de los elementos, el Aire, el Agua y la Tierra se enfrentan a causa de los daños que cada uno de ellos causa en los demás. Deciden hacer simplemente alarde de sus fuerzas y decidir cuál sea el elemento más poderoso. Con tal propósito se separan para preparar sus huestes.

Prometeo, que se ha liberado del Cáucaso por causa de la guerra de los elementos, decide vengarse de los Dioses y crea un hombre que lo ayude. Sin embargo, su experimento produce un bobo, Trufaldín, que desde su nacimiento muestra en sus disparates que no será de gran ayuda para el titán. Con todo, se unen a la Tierra en su lucha contra sus competidoras. En sucesivos alardes la Tierra va ganando al Agua y al Aire, a quien hace prisionero (o prisionera, ya que el Aire está representado por una mujer). Pero la guerra no pasa de ahí. El Fuego, que hasta entonces no ha participado en los combates, les revela que todos los elementos deben ceder ante un nuevo prodigio, el nacimiento de María Luisa Gabriela, esposa del invictísimo Felipe V el Grande. Contentos con tal sentencia, todos los elementos firman la paz y veneran la imagen de la reina.

Las semejanzas con *Il pomo d'oro* son muy grandes, no sólo en la concepción de la obra, en donde se une el relato mitológico con la exaltación de la monarquía hispánica, sino en multitud de detalles. No es el menor la gran importancia que adquiere Trufaldín, que en ambos casos acompaña a un amo como criado bobalición y disparatado. Pero también son casi idénticos los desarrollos de ambas tramas: la discordia entre tres mujeres que termina resolviéndose, después de varios avatares, en que las tres se someten a reconocer la

---

<sup>44</sup> Incluyo el *Compendio* en Apéndice.

superioridad de la reina. Muy significativa a este respecto es la reducción de los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua) a tres, los tres que en italiano son femeninos (*l'acqua, l'aria, la terra*) y que serían representados por tres mujeres, homólogas en esto de las tres diosas de *Il pomo d'oro*. Estas tres mujeres son, además, los únicos personajes femeninos; el resto, como en la comedia anterior, son varones, muchos de los cuales aparecen solamente en una escena, lo que permitiría doblar y triplicar papeles y conseguir, de esta forma, que una compañía reducida hiciera lo que en principio parece una obra de gran complejidad.

La representación debía de tener también muchos puntos en común. Los lugares de las acción corresponden a decorados que se repiten en uno y otro caso: el Bosque, el Monte (en este caso con gruta), y el Palacio (la Regia de que hablan los textos). El uso de las tramoyas, con nubes que bajan del cielo, aves que descienden de las alturas (el águila de Júpiter, el mochuelo de Palas) y representaciones alegóricas de los reyes españoles al finalizar la obra, e incluso la utilización de estatuas que se mueven y hablan (lo que parece una de las habilidades más celebradas de los Trufaldines), revela también un absoluto parentesco entre ambas obras.

La danza está también presente en las dos comedias. Si el acto segundo de *Il pomo d'oro* acababa con una “danza de Furias”, la escena segunda del acto primero de *La guerra y la paz entre los elementos* acaba nada menos que con “tres bailes; el uno de Aves con el Aire; el otro de Monstruos Marinos con el Agua; y el tercero de Brutos con la Tierra”. En lo que resulta más concreta esta segunda comedia es en el uso del canto y la música. En *Il pomo d'oro* se puede suponer que hay partes cantadas, pero no se especifica. En cambio, en *La guerra y la paz entre los elementos* se establece con toda claridad que los tres actos acaban con música: en la primera jornada “el Aire festeja su triunfo con unas coplillas en música acompañada de instrumentos”; la segunda acaba de forma semejante: “salen algunos Brutos que por mandado de la Tierra ciñen de cadenas al Aire, quien con unas coplas en música remata la segunda jornada”. Finalmente, la obra termina con otra copla: “Y por fin y postre, el Aire concluye que la invencible España debía darse a Felipe el Grande y a Luisa la bella; y con una coplilla en música se da fin a la Fiesta”.

Se puede comprobar que la comedia de ninguna manera podía ser una ópera, ya que el *Compendio* establece con tal claridad que se cantaba solamente en los tres lugares

citados. Pero hay más: parece que sólo cantaba una actriz, aquélla que representaba al Aire. Era éste uno de los rasgos que caracterizaba a la primera compañía de los Trufaldines, en donde, como hemos visto anteriormente, era *Colombina*, y sólo ella, la encargada de las partes cantadas.

No hay ningún dato que indique quién fue el autor de ambas fábulas mitológicas, pero todo apunta a que el escritor fue Gennaro Sacchi. Ya hemos visto que antes de llegar a España había escrito y publicado dos comedias de tipo heroico, la segunda de las cuales, *La luna ecclissata dalla fede trionfante*, incluye abundantes elementos de tipo alegórico para concluir con un mensaje de tipo político-religioso con ocasión de una importante victoria de las armas imperiales, la conquista de Buda a los otomanos. Estas obras italianas de Sacchi presentan además la misma alternancia de escenas serias y cómicas, de figuras heroicas y máscara de la *commedia dell'arte*. Un detalle señalado por Bartoli [1978: 151] las relaciona con las comedias representadas en el Buen Retiro: “L’Opere Teatrali di questo Comico sono scritte in Prosa, ma colle solite chiusette in due, o piu versi rimati”, que es la forma que se utiliza también en *Il pomo d’oro*. Hay, por tanto, muchos indicios que señalan a *Coviello* como el escritor de las comedias mitológicas de 1703.

Es cierto que otro de los Trufaldines publicó bajo su nombre una comedia heroica en español. Se trata de Juan Antonio Bassanelo, y de la obra *Triunfos de amor y justicia*. Sin embargo, esta comedia presenta demasiados problemas como para que consideremos efectivamente a Bassanelo un autor dramático.

#### 6.2.4.- *Triunfos de amor y justicia*.

En contra de lo que sucede con *Il pomo d’oro* y *La paz y la guerra entre los elementos*, no tenemos datos acerca de la representación de *Triunfos de amor y justicia*. En cambio, se conserva el texto en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid en donde se señala que su autor es “Don Juan Antonio Bassanelo”, uno de los Trufaldines de la primera compañía, al cual nombró albacea Gennaro Sacchi en su testamento. La obra está dedicada a “Don Carlos Filipo Antonio Spinola Colona, Marqués de los Balbases, del Consejo de Estado de Su Majestad y gran Protonotario de Italia”, de quien Bassanelo se declara “su más humilde y respetuoso criado”.

La obra no lleva fecha ni aprobaciones, por lo que hay que suponer que no tuvo estreno comercial, sino, en todo caso, una representación en la Corte, o, lo que es más probable, a tenor de la dedicatoria, una representación privada en el palacio del marqués de los Balbases, a la sazón Protonotario de Italia y de familia italiana él mismo, como revelan sus apellidos. Con toda seguridad era uno de los protectores de los Trufaldines en la Corte española. Como señala M. Torrione, “el marqués de los Balbases fue consejero de Estado de Felipe V desde 1715, de modo que la comedia no puede ser anterior a esta fecha” [Torrione, 2004: 767n].

El texto está escrito con gran esmero, sin correcciones ni tachaduras, con una letra clara y cuidada. La portada está primorosamente caligrafiada, con letras de distintos tamaños y orla alrededor. En este aspecto, la obra recuerda a *Il pomo d'oro*, también muy cuidada en su presentación. Y de forma similar, *Triunfos de amor y justicia* comienza con una dedicatoria al marqués de los Balbases repleta de toda la retórica áulica que es de rigor en estos casos:

Exmo. Sor.

Tributo los partos del ingenio a los pies de V.E., a quien tengo consagrados los del ánimo y rendidos los de la persona. Quise honrar este corto trabajo de mi pluma con el glorioso nombre de V.E. porque en lo heroico del asunto reconozca el mundo un compendio de las glorias que adornan el mérito de V.E. Mi natural resignación no dejó de influirme algún temor, supuesto que todas las víctimas no convienen a todas las deidades, pero la inmensa benignidad de V.E., que sabe hacer merecedora aun la misma imperfección, aseguró mi confianza para poderse manifestar humildemente atrevida.

Sírvase, pues V.E. admitir este fiel testimonio de mi obsequio profundo con aquellos excesos de magnanimidad que son propios de su grandeza, para que todos conozcan que yo mido la felicidad de mis esperanzas con el venerado patrocinio de V.E., cuya vida felicite y guarde la Divina Omnipotencia los años que deseo y he menester.

Exmo. Sor.

A los pies de V.E.

su más humilde, rendido

y obsequioso servidor.

Dn. Juan Antonio Bassanelo.

A continuación se incluye una *Loa*, que tiene más un carácter de introducción simbólica de la obra que de loa tradicional. Los personajes que intervienen son la Discordia, la Envidia, la Justicia y el Amor. La escenografía es a la italiana y presenta un aspecto imponente:

*Estará el tablado todo de peñascos, y a un lado habrá una gruta, y del otro por debajo de tierra (precediendo algunas llamas) irá subiendo un carro fúnebre tirado de dos dragones, y en él estará la Discordia coronada de sierpes, con una media hacha encendida en la mano izquierda y un fuelle en la derecha. Al mismo tiempo saldrá de la gruta la Envidia encima de una hidra con un perro seco a los pies, y una sierpe grande que le está picando el pecho izquierdo [f. 4r-4v].*

Esta bizarra escenografía aún se enriquece más en el transcurso de la loa. Tras enardecerse las dos tarascas en odio a Irene y Costanzo, héroes de la comedia, hacen su aparición Justicia y Amor:

*En el interin irán bajando unas nubes resplandecientes que cubrirán todo el peñasco y abriéndose en los dos lados del tablado se verán en el uno la Justicia en un solio de trofeos y en el otro el Amor sobre dos globos, uno terrestre y otro celeste [f. 6v-7r].*

Se entabla una discusión entre fuerzas negativas y positivas, en un diálogo mixto entre la recitación y el canto, ya que Amor y Justicia cantan, mientras que Discordia y Envidia (evidentemente incapaces de esa manifestación de armonía que es el canto) “representan”. Mientras discuten se oye dentro el fragor de una batalla. Es la señal de que ha empezado la acción de la comedia. Las cuatro alegorías se despiden para intervenir en ella y se produce una espectacular mutación:

*Cantando y representando alternativamente se esconden, y suben por entre las nubes la Justicia y el Amor. Húndese el carro de la Discordia, la hidra y el perro de la envidia se desaparecen por varios lados. El peñasco se despedaza y forma la perspectiva [sic] de la Plaza mayor de Constantinopla, y se da fin a la Loa [f. 10r].*



La loa es muy significativa: estamos ante una representación palaciega, con sus personajes alegóricos del estilo de las comedias mitológicas de Calderón y sus seguidores. Lo mismo nos indica la complicada escenografía a la italiana y el uso alternado del canto y la recitación, propios de los géneros cortesanos.

La comedia comienza, sin solución de continuidad con la loa, donde ésta había terminado: en la batalla que se oía dentro, que ahora pasa a primer plano. Como comprobamos inmediatamente, se trata de una asonada contra la emperatriz Irene de Bizancio. Los rebeldes están a punto de conseguir sus propósitos: han logrado desarmar a los príncipes Hircano y Periandro y van a quemar el palacio cuando se presenta Heraclio, soldado de origen humilde, al mando de algunos fieles, con la cabeza del rebelde Nicanoro en la mano, y apresa a los sediciosos.

Toda la obra, a partir de este momento, se centra en la figura de Heraclio y su misterioso origen, que retoma un motivo de gran difusión en toda la cultura europea y utilizado en multitud de cuentos populares. Como sabremos más adelante, es en realidad Constancio, el hijo de la emperatriz Irene, a quien ella misma mandó matar al nacer para mantenerse en el trono. El encargado del filicidio, el consejero Artemio, en lugar de cumplir tan atroz mandato, entregó el niño al matrimonio de villanos formado por Melindres y Aldonza, que lo han criado como hijo suyo.

La trama se complica con un enredo amoroso: la emperatriz está enamorada de Heraclio y quiere elevarlo al trono casándose con él, pero Heraclio siente una profunda y tierna pasión por la princesa Teodora, que le corresponde en secreto por la diferencia social que los separa. El príncipe Hircano está a su vez enamorado de Teodora y trata de obtener su benevolencia sin conseguirlo. La emperatriz intenta conseguir el amor de Heraclio infructuosamente: cuando comprende que él está enamorado de Teodora, se ve presa de los celos y manda apresarlos para matarlos, pero en última instancia una conjura de los príncipes y Artemio logra evitar la cruel ejecución y reponen a Constancio en el trono. Éste, tras un momento de incredulidad, decide asumir la diadema imperial y se porta como un soberano magnánimo: perdona a su madre, a quien casa con Periandro, y pide a Teodora que, sin tener en cuenta su posición actual, elija entre Hircano y él. Ella elige a Heraclio y todos quedan admirados de tan justo proceder. Todo acaba con una espectacular apoteosis que enlaza con la loa inicial:

*Múdase el tablado en un anfiteatro con arco, triunfales adornos con varios trofeos; en el medio habrá el dosel imperial a cuyos pies en tres fuentes de oro estará corona y cetro, y manto, y en dos tramoyas de nubes se verá la Justicia oprimiendo la Discordia y el Amor conculcando a la Envidia. [f. 123r]*

Con la imposición a Heraclio de los símbolos imperiales y la felicidad de todos acaba la comedia.

El elemento cómico corre a cargo de Chocolate, criado de Periandro, que tiene el tradicional papel de gracioso, y la pareja de vejetes Melindres y Aldonza. Ésta última supone una auténtica novedad dentro de la comedia española, pues estamos ante una madre (aunque sea una falsa madre), personaje que estaba tradicionalmente ausente en los escenarios españoles. Es, sin embargo, casi el único rasgo novedoso de la obra, pues ésta se enmarca perfectamente dentro de las comedias palatinas de tradición calderoniana, con sus enredos amorosos, sus conflictos de “amor, honor y poder” y sus personajes desgarrados entre sus obligaciones y unas pasiones difícilmente controlables.

La emperatriz Irene<sup>45</sup>, por ejemplo, tiene rasgos de la Semíramis que retrató Calderón en *La hija del aire*, en su insaciable sed de poder, pero en su conflicto entre el amor y sus obligaciones de reina recuerda a la de *Dar la vida por su dama* o *El conde de Sex*, de Antonio Coello. En cuanto a Heraclio, su magnanimidad final, perdonando a su madre y renunciando a sus derechos sobre Teodora, recuerda sin remedio a Segismundo en la misma situación de *La vida es sueño*.

En la parte cómica resulta sorprendente el que no aparezcan *Truffaldino*, *Coviello* o cualquier otra máscara, como ocurre en las obras de Sacchi. En cambio, el personaje de Chocolate, que en alguna ocasión tiene alguna escena de bobería, responde perfectamente al personaje del gracioso de la comedia barroca.

A pesar de ello, en opinión de Cotarelo “la obra es, sin duda, de un italiano que aún no domina con perfección nuestro idioma. Dice, por ejemplo: “De una reinante ultrajada”,

---

<sup>45</sup> Es un personaje histórico. Viuda de León IV de Bizancio, reinó como emperatriz durante la minoría de edad de su hijo Constantino VI. Cuando éste fue proclamado emperador, lo destronó y le mandó sacar los ojos. La comedia, por tanto, tiene un fondo de verdad histórica muy novelada.

en lugar de “una reina”; “cuando sabrás el suceso”, por “cuando sepas”; “Nicanoro” por “Nicanor”...” [Cotarelo, 1917: 38n].

No parece tan seguro Los ejemplos aducidos por Cotarelo no son determinantes y, en cualquier caso, no son precisamente italianismos. “Reinante” es palabra que aparece en el *Diccionario de Autoridades*: “El que actualmente reina”. En realidad, la obra presenta un castellano bastante correcto y un uso muy frecuente de algunos rasgos de estilo propios de la comedia barroca con cierto regusto calderoniano. Encontramos así enumeraciones paralelísticas que encubren una contraposición semántica:

IRENE.- Sospecha, pena y amor  
que acabáis con mi esperanza,  
dadme para la venganza  
desdén, odio, ira y furor. [f. 80v]

También parlamentos “a dúo” en que varios personajes van desarrollando en versos sucesivos pensamientos paralelos que acaban en una conclusión que los reúne a todos en una sola frase:

MELINDRE.- Besa, señora, tus plantas...  
ALDONZA.- Está a tus pies, como debe,...  
MELINDRE.- ... mi humildad...  
ALDONZA.- ... mi rendimiento...  
LOS DOS.- ... desde ahora para siempre [f. 63r].

Incluso encontramos expresiones calderonianas, como un remedo del famoso “respóndate retórico el silencio” en la réplica de Heraclio:

Dejad, pues, que agradecido  
en vuestras honras contemple  
y retórico publique  
mi silencio lo que os debe [f. 62r].

Pero lo que resulta más sorprendente es el curioso dominio de la métrica española de que hace gala el autor, especialmente en lo que se refiere al uso de la polimetría típica de la comedia y del entremés.

El autor de *Triunfos de amor y justicia* utiliza fundamentalmente el romance octosílabo, alternando con décimas, redondillas y quintillas. Los cambios de rima en el romance se producen mediante la inserción de un fragmento en cualquiera de las otras estrofas. Se produce así, dentro de la unidad que supone la medida octosilábica y el uso constante del romance, una cierta variedad típica de la polimetría española. No está de más señalar que este tipo de polimetría reducida con preponderancia del romance es la que utilizan en sus comedias Zamora y Cañizares [Pérez Magallón, 1997: 145-147]. En concreto, la métrica de *Triunfos de amor y justicia* responde al siguiente esquema:

Primera jornada:

- Romance á-a
- Décima.
- Romance é-o
- Décimas.
- Romance é-a.
- Redondillas.
- Romance á-a.
- Redondillas.
- Romance ú-a.
- Redondillas.
- Romance í-o.

Segunda jornada:

- Romance é-e.
- Décima.
- Romance á-o.
- Redondillas.
- Romance á-e.

Tercera jornada:

- Romance í-a.

- Quintillas ababa.
- Romance ó-o.
- Redondillas.
- Romance é-o.

La métrica no es en exceso complicada, pero está hábilmente ideada y llevada a cabo sin un solo error. Si Bassanelo es el autor de esta comedia, hay que reconocer que supo, no sólo utilizar el castellano para expresarse con fluidez y soltura, sino dominar una métrica que era completamente ajena a su propia tradición literaria. Hay que recordar que el octosílabo es un metro típicamente castellano, y que la métrica italiana utiliza preferentemente el endecasílabo y el heptasílabo. Dado que éstos últimos también estaban implantados en la poesía y el teatro españoles, le hubiera sido mucho más sencillo a un italiano que escribe en español acomodarse a esta métrica que le resultaría mucho más familiar. Pero no hay un solo endecasílabo en toda la comedia.

Las producciones de los Trufaldines que se pueden fechar antes de esta comedia están en prosa, y cuando utilizan el verso (como en el caso de *Il pomo d'oro*) se trata de una métrica mucho más sencilla, pareados sin medida fija rimados de forma aleatoria, en general al final de tiradas en prosa.

La utilización de la escenografía a la italiana puede ser indicio de una autoría italiana, pero en realidad, si exceptuamos la loa y la conclusión de la comedia, en que se vuelve a un decorado espectacular, el empleo de esta escenografía no es muy complejo. Tenemos alguna mutación poco significativa, siempre en estancias del palacio imperial:

*Córrese mutación quedando el teatro en una sala de audiencia con dosel y tres asientos, y salen Irene, Periandro, Hircano, Artemio, Heraclio, Chocolate, guardias y acompañamiento, y Irene se sienta debajo del dosel, dándola el brazo Artemio [f. 35v].*

*Mudase el teatro en un gabinete con ricas colgaduras, bufetes, espejos y sillas y sale con el brazo izquierdo en una venda colgado del cuello Hircano [f. 107r-107v].*

Alguna influencia italiana puede encontrarse también en la alternancia de canto y recitado que se da en la loa, pero es un recurso que ya había empleado Calderón en sus comedias mitológicas.

Entre el primer y el segundo acto de la comedia se incluye un entremés sin título que debió de representarse en el festejo del marqués de los Balbases. Sus personajes son típicos del entremés: un vejete y su hija Escamilla, un estudiante enamorado de la muchacha, a los que hay que añadir un marqués tronado, su mayordomo, un boticario, un uncionario y una mujer. De ellos el más novedoso, por cuanto da entrada a la crítica de los altos estamentos, es el marqués de Faramalla, noble arruinado y grosero con quien el vejete quiere casar a su hija Escamilla. Ésta es la única dentro de la obrita que tiene un nombre, y el hecho de utilizar el de Escamilla es un indicio de que pudiera estar representado por una de las graciosas de más fama de la época, Manuela de Escamilla<sup>46</sup>.

El entremés no incluye ningún personaje italiano, y en cambio se integra perfectamente dentro de los entremeses “de burlas” tradicionales, con sus personajes estereotipados, entre los que destaca el estudiante ingenioso que consigue a la muchacha gracias a su disfraz y la trama que organiza al marqués.

Está escrito todo él en silva de endecasílabos y heptasílabos rimados en pareado, lo que es una de las métricas típicas del entremés. Acaba con una serie de seguidillas, sin duda bailadas por los personajes. Tanto desde el punto de vista formal como desde el del contenido, el entremés sigue la tradición española hasta en los menores detalles.

*Triunfos de amor y justicia*, en consecuencia, tiene todo el aspecto de haber sido escrita por un buen conocedor de las convenciones dramáticas españolas. El mismo título remite, no tanto a las comedias italianas, como a alguna famosísima comedia anterior: *Triunfos de amor y fortuna*, de Antonio de Solís. Teniendo en cuenta todo esto no sería descabellado suponer que, si no ante un “regalo” interesado de un dramaturgo madrileño relacionado con la Corte, estamos ante una obra escrita “en colaboración”, en la cual Juan Antonio Bassanelo pondría la historia, el *scenario*, como es típico de la tradición italiana, mientras que la escritura propiamente dicha sería del anónimo colaborador español, que, con toda seguridad, no estaría lejos de los círculos de poetas cercanos a la Corte entre los que se encontraban Zamora y Cañizares.

---

<sup>46</sup> No resulta, con todo, muy verosímil que una actriz nacida en 1648 pudiera hacer bien entrado el siglo XVIII un papel de muchacha casadera.

#### 6.2.5.- *L'interesse schernito dal proprio inganno.*

La primera de las óperas que cantaron los Trufaldines en estos años fue un “capriccio boscareccio” titulado *L'interesse schernito dal proprio inganno*. Editada en Madrid por los mismos cómicos en 1722, y dedicada a la reina Isabel Farnese, incluye una serie de preliminares del mayor interés para valorar esta nueva aventura de los italianos para ganarse el favor de la Corte.

Si la dedicatoria a S.R.C.M. (la Reina) incide en las alabanzas al poderoso protector que son típicas de todas estas obras, resultando, por tanto, reiterativo y sin ninguna originalidad<sup>47</sup>, no ocurre lo mismo con un prólogo “al lector” en donde los italianos se defienden de los ataques que, al parecer, habían recibido por parte de algunos innominados envidiosos:

A chi legge:

Come che son ben'accertato del tuo buon affetto Benigno Lettore, mentre sò che più volte hai fatto fronte alla maligna Lingua di qualche nostro connaturale, à chi il nostro Idioma è intelligibile, che senza raggione hà lacerato qualche piccolo Capriccio, fatto più tosto per accomodarsi all'uso del Paese, che per voler meritare la laurea di Poeta. Questa però è quella que merita tutta la tua assistenza: poiche sentendo che la Compagnia Italiana rappresenta una Boscareccia in Musica, non sarà contento solamente di criticar la Poesía, la Musica, i Cantanti, il Pittore, l'Architetto, che cercherà annientar tutto, avvilarlo, supeditarlo, se potesse, senza la considerazione che della Poesia l'Autore è incógnito, e credo morto, e solamente quello che ci si è fatto è stato l'accorciarla, e rimodernare molte Arie. Che per giudicare della Musica, bisogna esser della professione, prima sentirla, doppo considerarla sotto gli occhi, distinguer chi la canta, e poi parlarne; che chi canta non è sua professione, ma tutti principianti per diletto, e senza la vanità di meritar titolo di virtuoso; che il Pittore per esser Italiano ha dipinto per genio, non per elevarsi una Statua, e che l'Architetto lo fa per suo capriccio, non per farsi merito e concorrere à pretender qualche Piazza, & in fine fatto tutto con proprio Denaro, per dar gusto à chi lo merita, e per

---

<sup>47</sup> Aunque su interés es solamente anecdótico, resulta curiosa una “Protesta dell'autore: Le parole Fato, Destino, Adorare, &c., riconosce per soli scherzi dello stile, non per sentimento di chi si gloria d'esser vero católico.” [f. 7v]. Poco después se afirma en el prólogo “a chi legge” que no se sabe quién es el autor del texto, aunque lo suponen muerto.

incontrare il genio si sia possibile di chi li mantiene al suo serviggio. Sò ch'è te non mancheranno ragioni per difender questa verità, ma se mai ti mancassero ti sia presente quel detto : *Loquere ut te videam*.

Dicendoti che noi ci habbiamo posto in testa di far como la Luna, quando viene latrata di Cani: *Et pergit cursum surda Diana suum*. Et è possibile che non si può buonamente far un Atto col quale si procura di servire e dar gusto, che subito se ne riceve taccia, sminazzando silaba à silaba, nota à nota, parola per parola, è da chi? Da chi non si ricorda di quella Nobil risposta:

*Mea non sunt Bona;*

*Sed tu meliora non facis.*

Basta, mi raccomando a tè, perche con l'esperienza ti hò conosciuto Amico, assicurandoti che aggiungerò questa all'altre obligación che ti devo. Vivi felice". [f. 3r-4v].

La protesta no puede ser más significativa. Los Trufaldines –por boca de uno de ellos, sin que sepamos quién es- se defienden en este texto de las acusaciones que corrían por Madrid acerca de ellos y sus obras. Resulta poco convincente la protesta de que está “fatto tutto con proprio Denaro”, cuando, como sabemos, la compañía entera cobraba un sueldo fijo de la Corte, si bien probablemente lo que quiere indicar es que no recibieron una subvención específica para montar este espectáculo, como recibían, en cambio, los cómicos españoles cuando representaban para el Palacio.

Con todo, la declaración más importante es la que se refiere a su capacidad como cantantes: “Che chi canta non è sua professione, ma tutti principianti per diletto, e senza la vanità di meritar titolo di virtuoso”, en donde afirman no ser cantantes profesionales, “virtuosos”, sino aficionados y principiantes. La distinción tiene gran importancia porque revela cuál fue el papel de los Trufaldines en la introducción de la ópera italiana y cómo hasta aquel año de 1722 no habían intentado siquiera el género (“tutti principianti”).

La obra debió de representarse en los meses anteriores a la publicación del texto, a finales de 1721 o comienzos de 1722, en el Teatro de los Caños del Peral, si hemos de creer la indicación de la portada: “*Capriccio boscareccio da rappresentarsi nel nuovo teatro de comici italiani*”. La puesta en escena debió de hacerse de acuerdo a los principios de la escenografía italiana. En los preliminares se detallan, al igual que en *Il pomo d'oro*, las mutaciones que incluye la ópera:



- Mutazioni

Campagna di Pisa con veduta d'un Casino d'Egeste sù la sponda dell'Arno.

Camera d'Egeste.

Bosco.

Giardino.

Cortile.

Tempio d'Himeneo [f. 8r].

La acción sucede en la “campagna di Pisa, irrigate del Fiume Arno”, lo que da lugar a un espectacular comienzo, en que se ve a Laureno pescando en el río, por el que aparece, maniatada en una barca, la bella Floralba, a la que salva con la ayuda de unos pescadores. Tras este principio la obra se desarrolla a base de escenas a dos o a tres, sin que, hasta el final, con la boda en el templo de Himeneo, vuelvan a producirse momentos de gran espectáculo.

El asunto, desarrollado en tres actos, es de gran sencillez: Egeste vive retirado en un palacio a orillas del Arno con su hijo Laureno, al que ha enseñado a odiar a las mujeres a causa de la traición que le hizo la madre de éste, Euriclea. Pero Laureno, al salvar a Floralba, siente un agudo combate interior entre la atracción que siente por la muchacha y sus convicciones misóginas. Esta contradicción es explotada por el Interés, que vive en casa de Egeste como mayordomo con el nombre de Consejo, para intentar arrebatarse a Floralba.

Por otro lado la Moda, que llega a aquel solitario lugar huyendo de las ciudades, se queda entre ellos disfrazada de hombre con el nombre de Damón. Tiene así ocasión de librar a Laureno de ser devorado por un oso. En premio le pide al mozo que le deje quedarse en su casa disfrazado de mujer con el pretexto de que va huyendo de un poderoso enemigo. Cuando Egeste va a saludar al salvador de su hijo sufre una terrible conmoción, ya que se enamora perdidamente de quien cree ser un hombre vestido de mujer.

Todo se soluciona cuando Interés hace acudir a todos al templo de Himeneo en el bosque. Hace creer a Egeste que el dios ha convertido a Damón en mujer, pero, cuando intenta lograr para sí a Floralba, la Moda descubre toda la trampa y el falso mayordomo debe huir dejando unidas a las dos felices parejas.

La obra tenía, sin ninguna duda, música para ser cantada. En la misma portada se indica que el compositor fue G. Landi. Es éste un músico de quien apenas hay noticias, pero parece que fue sacerdote y originario de Toscana, lo que explicaría la localización de la obra a orillas del Arno [Carreras, 2001-2002: 211n]. Sin embargo, las indicaciones acerca de los números musicales son escasas. Solamente algunos versos llevan anotaciones del tipo “aria”, o tienen un estribillo que se repite, dando la impresión de ser fragmentos cantados. Pero en otras muchas ocasiones hay tiradas de versos sin indicación ninguna. Probablemente serían recitativos, pero puede también ocurrir que se recitasen y no se cantasen. Estaríamos entonces ante una obra de género semejante a la zarzuela, en donde las partes habladas y las cantadas se alternarían. El hecho de que en la portada se especifique que es un “Capriccio boscareccio da rappresentarsi nel nuovo teatro de comici italiani” y no “da cantarsi”, debe hacernos ser prudentes a la hora de calificar *L’interesse* como una ópera.

En todo caso se trata de una obra musical de pequeño formato, como corresponde a una compañía de pocos miembros. Sus personajes son:

Egeste, vecchio.

Laureno, figlio.

Floralba, nobile romana.

La Moda, sotto nome di Damo.

L’Interesse, sotto nome di Consiglio.

Pescatori.

Cacciatori [f. 8v].

Cinco actores que cantan y representan y dos coros, de pescadores y cazadores. Una obra modesta para una compañía que no gozaba de los inmensos presupuestos de las grandes producciones de la Corte.

#### 6.2.6- *Ottone in villa*.

Publicada un año después por el mismo impresor, Nicolás Rodríguez, *Ottone in villa*, “drama da recitarsi nel nuovo teatro de comici italiani” es una obra gemela de la anterior. Como ella, tiene música compuesta “dal signor Gioacchino Landi”, y está dedicada a uno de los reyes, en esta ocasión a “Filippo V, monarca delle Spagne”.

Las semejanzas no se quedan en la portada. Los acostumbrados preliminares incluyen una dedicatoria al rey y un prólogo al “Benigno lettore” en donde se repiten expresiones parecidas a las de *L'interesse*, con la cual se establece una clara relación de continuidad:

Per contraccambiarti il buon' affetto col quale hai sofferto la passata boscareccia intitolata *L'interesse schernito dal proprio inganno*, si è procurato di rappresentare un drama eroico intitolato *Ottone in villa*, del celebre Domenico Lalli, fatto già più volte con approvazione in Italia. Ti protesto però anche in nome dello stesso che le parole *fato*, *destino*, etc., sono tutte espresioni poetiche, non sentimenti di vero catolico. Vivi felice.

La mayor diferencia con la ópera anterior está, como se puede ver, en la insistencia de los Trufaldines en este caso en mostrar que se trata de un drama famoso, de autor conocido y de gran éxito en Italia: “del celebre Domenico Lalli, fatto già più volte con approvazione in Italia”, en contraste con la falta de datos que dan sobre *L'interesse*.

Efectivamente, *Ottone in villa* era una ópera relativamente conocida del repertorio veneciano. El autor del libreto era Sebastiano Biancardi, conocido bajo el seudónimo de Domenico Lalli. En cuanto a la música, fue obra de Antonio Vivaldi, quien compuso una primera versión en 1713 para representarse en Vicenza; en el mismo lugar se repuso de nuevo en 1715 y 1720. Una segunda versión, también de Vivaldi, fue escrita en 1729 para Treviso [Carreras, 2001-2002: 209].

En España la ópera tuvo también una moderada fortuna. El 19 de diciembre de 1728 se representó en Valencia, para celebrar el cumpleaños de Felipe V, *El emperador Otón en un real sitio cerca de Roma*, adaptación de *Ottone in villa* realizada por el libretista Bastian Biancardi y el músico Francesco Corradini, que había estado en Bruselas unos meses antes con Landi y Costantini [Carreras, 2001-2002: 210].

Por lo demás, las diferencias con *L'interesse* son escasas y muestran que ambas son obra de la misma mano, probablemente de Gioacchino Landi. *Ottone in villa* es también una obra de pequeño formato, con un elenco aún más reducido que el de *L'interesse*:

Cleonilla, amata da Ottone Imperatore.

Ottone, Imperator di Roma.

Silio, giovane, amato da Cleonilla.

Decio, confidente di Ottone.

Tullia, dama forastiera amante di Silio, ma da lui abbandona per amor di Cleonilla, sotto nome d'Ostilio, paggio di Cleonilla, amato della detta.

La acción entre estos cinco personajes es mínima. La ópera se reduce a una serie de coloquios entre ellos con la intriga amorosa como casi único tema. A pesar de que los Trufaldines la presentaban como “Drama Eroico”, no tiene otro elemento para juzgarla así que la presencia de un emperador romano entre los personajes y el conflicto entre el amor que tiene a Cleonilla y los deberes como monarca que le recuerda constantemente Decio. Existe, según le avisa al Emperador, una conjuración en Roma a la que Otón tiene que hacer frente, pero él no piensa en otra cosa que en su amor por Cleonilla, y la única traición a la que atiende es a la de su amada con otro hombre. Este olvido de sus deberes como gobernante hace canta a Decio:

L'essere amante

colpa non è

ma in un Regnante

si fa difetto

si fa viltà.

Ch'un Reggio Core

tal più non è,

se d'empio amore

servo si fa [p. 31].

Ésta podría ser la moral del “drama heroico”, si tuviera algún desarrollo dramático. Sin embargo, no es así: la ópera se reduce a los celos de Otón con un desconocido rival (en

realidad es cierto que Cleonilla lo engaña, pero él no lo sabe) y los de Silio, más fundados, hacia Ostilio, y al enredo producido por Tulia al hacerse pasar por hombre y enamorar a Cleonilla para recuperar a su antiguo amante Silio. Todo ello da lugar a una serie de escenas de gran estatismo, que responden al mismo esquema que *L'interesse...*: una serie de versos sin rima o rimados en pareado (sin duda cantados en recitativo) que culminan en un aria de versos cortos, sin inclusión de dúos, cuatros ni coros. Sólo al final, como remate de la obra, se incluye un brevísimo coro, que, a falta de otra indicación, debían de cantar los mismos personajes:

Brilli pur contenta l'Alma  
sempre fida in lieto amor:  
doppo i Nembi bella calma  
riconforta amante il Cor [p. 38].

Las mutaciones, que tienen también cierta semejanza con las de la *boscareccia*, tienen menos espectacularidad. Hay solamente cuatro decorados, todos ellos de jardines y bosques:

Giardino delicioso.  
Campagna con veduta di Palazzo.  
Boscareccia con Colline.  
Solitario Passeggio di frondosi Viali.

Faltan aquí los efectos espectaculares del río Arno y el templo de Himeneo que animaban las decoraciones de la obra anterior. Así pues, *Ottone in villa* tiene todo el aspecto de ser una ópera aún más modesta que *L'interesse...*, a la que le unen una gran cantidad de semejanzas. Todo parece indicar que la capacidad de producción de los Trufaldines se había reducido de 1722 a 1723 y que, ante la imposibilidad de crear obras de gran espectáculo, intentaron ganarse el favor del público mediante la novedad que suponía la música italiana y las obras enteramente cantadas en contraposición a las zarzuelas españolas. Sin embargo, estamos todavía muy lejos de las grandes producciones operísticas

que se verían en las décadas siguientes, cuando empiezan a llegar a la Corte verdaderos *virtuosi*, proceso que culminaría con la llegada a España de Carlo Broschi, *Farinelli*.

Es probable que precisamente el intento de aclimatar la ópera italiana en España acelerase la disolución de los Trufaldines, al hacer patentes las carencias de los cómicos en un género sobre el que habían llamado la atención de la Corte. Lo que parece cierto es que, después del *Ottone in villa* acabaron los experimentos operísticos en los Caños del Peral.

Es también la última obra conocida de los Trufaldines. Si siguieron cantando con Landi, como parece indicar el hecho de que algunos de ellos estuvieran en Bruselas con él en 1727, no ha quedado rastro de ello.

### 6.3.- Obras perdidas. Intento de reconstrucción del repertorio de los Trufaldines.

A la vista de los datos que hemos ido reseñando, parece claro que las cinco obras conservadas no son sino una parte muy pequeña del repertorio de los Trufaldines. Las dos décadas de trabajo en Madrid, la construcción de un teatro para representar ante el público, la constancia documental de sus representaciones en distintos lugares de Palacio, todo indica que los cómicos italianos tuvieron un repertorio amplio, capaz de atraer a un público diverso durante más de veinte años.

En 1917 se preguntaba Cotarelo cuál sería este repertorio, y se respondía a sí mismo: “Por el elenco que hemos dado de la compañía, parece que lo que principal o casi exclusivamente cultivarían sería la comedia popular o del arte. Sin embargo, las decoraciones que tenían, en número de 28, cuando dejaron libre el local, eran de jardín, de bosques y de palacios; tenían bambalinas, cinco cortinas con la grande, un techo de lienzo de Angulema, varias celosías, bastidores en blanco, 20 claros de barandillas torneadas, una araña, dos portadas, cuatro bastidores nuevos, otras cuatro mutaciones, el caballo Pegado y cuerdas de cáñamo y garruchas. Todo este aparato parece excesivo tratándose de representar escenas de la vida común” [Cotarelo, 1917: 40].

Acertaba don Emilio al suponer que lo que principalmente representaban los italianos era *commedia dell'arte*. Pero estaba equivocado cuando desechaba esta idea solamente por la escenografía y la tramoya que tenían la compañía porque, si bien puede ser cierto que fuese un aparato excesivo para “representar escenas de la vida común”, lo

cierto es que los actores de *commedia dell'arte* estaban muy lejos de representar solamente escenas de la vida común, si por esto se entiende historias costumbristas de la clase media. Los repertorios de compañías italianas se componen de comedias sencillas, “de la vida común”, junto con comedias mitológicas, pastorales que en general suceden en una Arcadia fabulosa poblada de seres sobrenaturales y fábulas “regias” con profusión de personajes heroicos y ambientes palaciegos.

Un ejemplo de este tipo de repertorio lo encontramos en una *raccolta* de fines del siglo XVII titulada *Ciro Monarca delle opere regie* que se conserva en la Biblioteca Casanatense de Roma [Pandolfi, 1988, V: 276 y ss.]. De los cuarenta y ocho *scenari* que recopila el manuscrito, en no menos de treinta y dos participan personajes reales o imperiales, en muchas ocasiones como protagonistas. Podemos encontrar entre ellos a Carlo Magno en *L'Honorata povertà di Rinaldo*, a la reina Isabel I de Inglaterra en *Gli honesti amori della Regina d'Inghilterra con la morte del Conte di Sessa* o al emperador Constantino en *Il Crispo*, junto a reyes de Nápoles, de Castilla, de Dinamarca, de Cerdeña, del Ponto, de Sicilia, de Mallorca, de Babilonia, y además condes de Barcelona, gobernadores de Chambery, triunviros, sultanes, etc. La proporción de pastorales es menor, pues son sólo cinco, pero en ellas hallamos a los dioses olímpicos, magos, sátiros, ninfas, espíritus y todo tipo de seres sobrenaturales. Así, pues, apenas unas diez obras tratan “escenas de la vida común”. Resulta significativo que muchos de los *scenari* tengan como fuente una comedia o tragedia española (*Il medico del suo honore*, de *El médico de su honra*, de Calderón, *Marescial di Biron*, de *El mariscal de Biron*, de Pérez de Montalbán, *La forza lastimosa*, de *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega...) por lo que revela, no sólo de la influencia de la comedia española en Italia, sino de la difusión del gusto barroco en las compañías italianas de *commedia dell'arte*.

De todas formas, si bien en otros repertorios se recoge este tipo de obras, éste es excepcional por la gran cantidad de obras “regias” que reúne. Lo normal es que algunas de este tipo convivan con una gran cantidad de obras sencillas, comedias de máscaras de las tradicionales de la *commedia dell'arte*. Los Trufaldines representaban obras de ambos tipos: en el corral de la calle de Alcalá cobraban dos reales de a ocho siendo “comedia que no tenía gastos” y más siendo “fiesta grande”. Su repertorio, por tanto, sería en este aspecto

muy semejante a cualquiera de los que a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, corrían por Italia.

De todos los repertorios de compañías de *commedia dell'arte* conservados hasta hoy, dos nos pueden ser útiles para reconstruir el de los Trufaldines, habida cuenta del momento en que se redactaron y la relación que existió entre Nápoles y España, aunque teniendo siempre en cuenta que podría haber cierta similitud, pero nunca una identidad entre los repertorios de dos compañías. Son éstos los recopilados en Nápoles hacia 1700 para don Anibale Sarsale, conde de Casamarciano, el *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime* copiado por Antonio Passanti, llamado Orazio il Calabrese [Pandolfi, 1988, V: 323 y ss.] y el *Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto*, realizado por el mismo conde [Pandolfi, 1988, V: 342 y ss.].

Un total de ciento ochenta y tres *scenari* recogen las dos colecciones, y en ellos encontramos una gran variedad de temas, formas y géneros. Hay obras tomadas de fuentes españolas, como *Casa con due porte*, *Finto astrologo*, o *Convitato di pietra*. Hay también obras mitológicas, pastorales, comedias de magia, como *Barliario* y *La forza della magia*. Pero la gran mayoría son lo que llamaría Cotarelo “escenas de la vida común”. En ellas los personajes más frecuentes, junto con *Pantalone* y el *Dottore*, son *Coviello* y *Pulcinella*, los dos criados de la tradición napolitana. Muchas obras llevan en su título en nombre de *Coviello*, como *Invenzioni di Coviello*, *La rivalità di Pulcinella e Coviello*, *Coviello barbiere, ruffiano, ladro e finto diavolo* o *Covello cornuto*. Conviene recordar que Gennaro Sacchi fue el más famoso *Coviello* de su tiempo, de modo que no es imposible que muchas de estas obras fuesen parte de su repertorio personal, transformado por los cambios de actor, de compañía y de tierras, pero en esencia el mismo que, formando pareja con *Truffaldino* en lugar de *Pulcinella*, estuvo haciendo en Madrid hasta su muerte.

Un dato bastante más seguro nos ofrecen las “trovas” (es decir, imitaciones) de las comedias italianas que escribieron Antonio de Zamora y José de Cañizares, y probablemente algún otro autor español del momento. Tanto el primero en *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* como Cañizares en *El Trufaldino español* confesaron que no se proponían otra cosa que imitar las comedias de los Trufaldines, e incluso una muy concreta en el caso de Zamora, ya que su obra se presenta como “trova de la que ejecuta la



tropa italiana”, en donde el singular señala una comedia muy concreta y no las comedias italianas en general.

Teniendo en cuenta todos estos datos, y con todas las cautelas, podemos intentar hacer una reconstrucción tentativa del repertorio de los Trufaldines.

- Las comedias de magia.

Un primer grupo del que no caben muchas dudas es el de las comedias de magia, que influyeron poderosamente en los autores españoles del momento. Una al menos tuvo su “trova” correspondiente, de modo que se puede dar como segura:

- *Lo spirito folletto*. Como explico más adelante, tengo la sospecha de que se llamaba *Coviello, spirito folletto*.

Junto a ésta, la larga serie de comedias dedicadas a magos hace suponer que los Trufaldines representaron varias de este género, y una muy especialmente:

- *Pietro Bailardo*. Es comedia que tiene su correlato en *Barliario, scenario* del repertorio de Nápoles.

- Las comedias inspiradas en obras españolas.

El numeroso grupo de *scenari* italianos inspirados en comedias españolas en cualquier repertorio de finales del XVII y comienzos del XVIII hace muy verosímil que un grupo de cómicos que trabajaban en España trajese este tipo de obras a los escenarios madrileños. Una parece especialmente adecuada:

- *Il convitato di pietra*. Fue una obra de enorme éxito en Italia y no falta en casi ningún repertorio. Pero además Francesco Neri, *Florindo*, fue conocido en Italia, a su vuelta en España como *Florindo dei maccheroni* por una anécdota relacionada con el personaje de Don Juan en el *Convitato di pietra*.

- La comedia mitológica.

Los Trufaldines mostraron en sus representaciones palaciegas su capacidad para la comedia mitológica, que es un género que aparece prácticamente en todos los repertorios italianos. El Pegaso que tenían entre sus tramoyas cuando vendieron sus pertrechos de los Caños del Peral indica, por otra parte, que no sólo en Palacio

hacían comedia mitológica. No tenemos ningún dato para proponer ningún título en concreto, pero raro sería que no hubieran representado un *Mercurio volante* protagonizado por *Truffaldino* o por *Coviello*.

- La comedia heroica.

Las comedias italianas de Gennaro Sacchi y la de Juan Antonio Bassanelo muestran que este tipo de comedia, propio de lo que llamaban los italianos “opere regie”, estaba dentro de sus preferencias y sus posibilidades. Las escenografías palaciegas parecen indicar que, junto con las de magia y con las mitológicas, las comedias heroicas eran la base de las “fiestas grandes” de que se habla en los documentos de la época.

- Las farsas italianas.

De todas formas, la inmensa mayoría de su repertorio debió de estar constituido por lo que las fuentes españolas de la época llaman “farsa italiana”, que sin duda corresponde a la comedia tradicional de las máscaras, un tipo de obra con personajes fijos, trama amorosa más o menos tópica y desarrollo a base de *lazzi*. Era la base de cualquier repertorio de compañía de *commedia dell’arte*, y en los más antiguos (Locatelli, Scala...) son prácticamente las únicas que aparecen, si exceptuamos alguna pastoral. Que el público español identificaba esta comedia con los Trufaldines lo revelan los versos de Cañizares en *El Trufaldino español*:

[...] pues comedia trufaldina  
no es más que hablar en varias  
lenguas, como genovesa,  
senesa, napolitana,  
boloñesa, piamontesa,  
milanesa y bergamasca,  
cada uno con la manía  
que en la nación sobresalga...

Es una buena descripción de las tradicionales farsas de la *commedia dell'arte*, con *Pantalone* hablando en véneto, el *Dottore* en boloñés, los enamorados en toscano y *Arlecchino* en bergamasco. Los versos revelan no sólo la familiaridad con este tipo de comedia, sino el que fuese un género tan propio de los italianos que Cañizares puede, por antonomasia, llamarla “comedia trufaldina”. Una de estas farsas es seguro que estaba en el repertorio de los Trufaldines por la imitación que hizo de la misma el propio Cañizares en la obra de que estamos tratando:

- *La finta spiritata*. En uno de los repertorios napolitanos encontramos también un *scenario* titulado *Finti spiritati*.

A estas obras se podrían añadir otras muchas, tomadas de los repertorios italianos, a partir de indicios de los documentos españoles. Por ejemplo, en 1706, como hemos visto, se reconvino a los Trufaldines por hacer obras “inmodestas y reparables”. ¿Cuáles serían estas obras indecentes? Personalmente, pienso que una obra como *Covello cornuto*, que se encuentra en uno de los repertorios del conde de Casamarciano, tiene muchas posibilidades de haber sido representada en España. Pero estamos, como se puede comprender, en el terreno de la pura especulación.

## CAPÍTULO 7.

### LOS TRUFALDINES Y EL TEATRO ESPAÑOL.

#### LA COMEDIA.

##### 7.1.- Los orígenes de la comedia de magia.

Las “farsas italianas” tuvieron una notable influencia en el desarrollo de la comedia española. No podía ser de otra forma, dada la permanencia de las compañías italianas durante más de veinte años en Madrid (si bien no de una forma continuada), el favor que consiguieron de la Corte y del público madrileño, y la savia nueva que aportaban a una dramaturgia que, si no estaba en clara decadencia, adolecía a lo menos de una pertinaz sequía creativa. En efecto, los teatros de Madrid, como se puede comprobar en la *Cartelera* de Andioc y Coulon [1996], se nutrían en su mayor parte de un repertorio del siglo anterior: Calderón, Moreto, Bances Candamo... En estas circunstancias, los escritores españoles, que inicialmente debieron de oponerse a los italianos, acabaron sucumbiendo a su influencia. Y lo hicieron asimilando e incorporando a las tradicionales comedias de enredo multitud de elementos espectaculares que los Trufaldines empleaban en sus obras, dando lugar así, de forma impensada, a un nuevo género, la comedia de magia.

Ya algunos estudiosos habían caído en la cuenta de que en la comedia de magia hay numerosos elementos de origen italiano. Caro Baroja [1974] lo había notado en *Duendes son alcahuetes*. Más concreto ha sido Herrera Navarro, quien en 1999 conjeturaba un posible origen italiano para la comedia de magia:

“A finales del siglo XVII representaba en París “la Comedie Italienne” obras de gran aparato escenográfico en que Arlequín era el protagonista, del tipo de las que vio

Moratin en su viaje a Italia, y del *Arlequín esprit follet*, citada por José Luis Gotor, que podría ser la comedia italiana que “trova” Zamora. En la propia comedia de Zamora hay una referencia explícita a Arlequín: “¿Dónde me llevas, Arlequín Foletto?” (p. 146), y a Trufaldín, cuando Foletto, que hace de saltimbanqui, hablando un italiano chapurreado pregunta por el criado de Octavio, Chicho, de la siguiente manera: “Chicho Trufaldi” (p. 126), y en la segunda parte de la comedia (*Duendes son alcahuetes, alias el Foletto*), Foletto, recordando la primera parte, dice refiriéndose a Chicho: “Sólo el seor Chicho Trufaldín Batocho” (p. 155).

¿Quiere esto decir que la comedia italiana que Zamora adapta (“trova”) puede proceder de la “Comédie Italienne”, es decir, de compañías italianas de la *commedia dell’arte* que se habían instalado en París, como ahora una “compañía de la farsa italiana” lo había hecho en la capital de España? Es sólo una hipótesis, pero de confirmarse, la influencia de la *commedia dell’arte* como un factor que incide en el origen del género, podría dar luz sobre el desarrollo de la “comedia de magia” en España” [Herrera Navarro, 1999: 188n].

Hay que hacer algunas matizaciones a las palabras de Herrera. Zamora no escribió su comedia a imitación de las de la *Comédie Italienne*, que no debió de conocer, sino que tanto las de esta compañía de París como las de los Trufaldines tenían un origen común y una estructura semejante de acuerdo con las normas de la *commedia dell’arte*: un *scenario* o cañamazo sobre el que cada compañía incorporaba sus propias modificaciones. Las referencias a “Arlequín”, por otra parte, son poco significativas, ya que no hubo ningún *Arlecchino* en España hasta 1716, y su papel fue ocupado durante los años de creación de la comedia de magia por *Truffaldino*.

Sin embargo, con estas salvedades, creo que a estas alturas se puede considerar la influencia italiana sobre la comedia de magia española como algo más que una hipótesis razonable, y responder afirmativamente a la pregunta que se hacía Herrera. Sí, la comedia de magia tiene su origen en las obras del mismo estilo que trajeron a España los Trufaldines.

En algunos casos la influencia es tan palmaria como en *Duendes son alcahuetes*, *El Trufaldino español* o en *El mágico de Salerno*, en donde, con cierta prudencia, se puede hablar de fuentes italianas directas perfectamente localizables. Pero hay más: la *commedia*

*dell'arte* desarrolló desde sus comienzos todo un repertorio de obras llenas de efectos mágicos, y esta tendencia se fue agudizando con el paso de los años hasta que, a finales del siglo XVII, la magia constituía uno de los temas favoritos de las comedias italianas. La gran difusión internacional de la *commedia dell'arte* que se produjo en los primeros años del siglo XVIII contribuyó a esta expansión de las comedias de magia. Como explica A. Nicoll, los públicos de otras lenguas estaban poco preparados para captar las sutilezas del diálogo italiano, con sus distintos dialectos y sus juegos de ingenio. En cambio, siempre podían disfrutar de unos efectos de tramoya que, servidos por unos actores de gran entrenamiento corporal, eran capaces de atraer al público de cualquier lugar, desde Inglaterra a Rusia, pasando por Francia, España o Polonia.

“Un duende / de los muchos de la Italia”. Así es como define al foletto Genaro Carducho al comienzo de la obra de Zamora. Bajini, que considera esta afirmación teñida de cierto sentimiento despectivo, la rechaza, argumentando que no hay una tradición de comedias de magia en la *commedia dell'arte*: “Zamora, tuttavia, esagera quando parla di spettri e folletti come si fossero tipicamente italiani, ovvero come se fossero correntemente presenti nel teatro italiano. In verità, in Italia, almeno nel repertorio della Commedia dell'Arte, non c'è una grande tradizione “magica” [Bajini, 1994: 198].

Nada parece más lejos de la realidad: Pandolfi, del que cita la propia Bajini algunos *scenari* de tema mágico (*Arlecchino Spirito Folletto*, *La casa invasata da spiriti*, *Arlecchino servo incantato*, *Quattro finti spiritati*, *Spirito Folletto*, *Li Spiriti*, *Il mago*, *Il Gran mago* [Bajini, 1994: 197n], da, en realidad, una gran cantidad de datos sobre comedias de magia en todas las épocas del teatro italiano. El tomo V de *La commedia dell'arte* [Pandolfi, 1988], en donde se reseñan las colecciones de *scenari* que se han conservado hasta la actualidad, nos ofrece una notable cantidad de textos en donde la magia ocupa un lugar preeminente.

En las colecciones más antiguas las obras de tema mágico son menos abundantes: la de Flaminio Scala. (Venecia, 1611) ofrece solamente dos *scenari* de este estilo, en donde además se trata de una falsa magia:

- Giornata XXI, *Il finto nigromante*. (p. 216)
- Giornata XXXIII, *Li quattro finti spiritati*. (p. 219)

Más abundantes son en la colección de Locatelli. La Primera parte (1617) incluye los siguientes *scenari* de tema mágico:

- nº 8.- *Le teste incantate* (p. 225)
- nº 18.- *Li spiriti*, (p. 228)
- nº 19.- *La fantasma* (p. 228)
- nº 45.- *Il fonte incantato* (p. 234).

La Segunda parte, de 1622, es aún más rica en este tipo de obras:

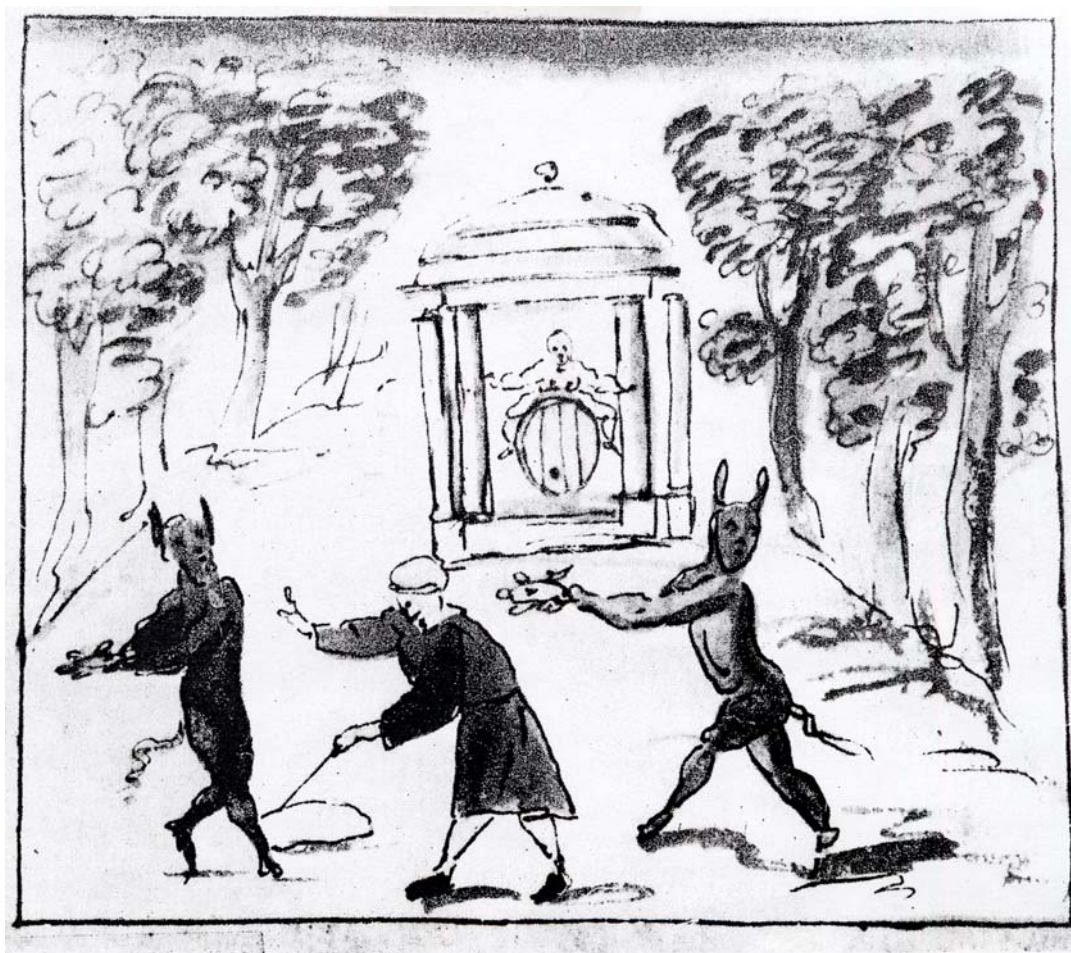
- nº 20.- *Li incanti amorosi* (p. 242).
- Nº 21.- *Il gran mago* (p. 242).
- Nº 26.- *La nave* (pp. 243-244).
- Nº 28.- *Li tre satiri* (p. 244).
- nº 39.- *Il serpe fatale* (p. 247).
- nº 40.- *La cometa* (p. 247).
- nº 47.- *Il pozzo* (pp. 249-250).
- nº 50.- *Il Pantaloncino* (p. 250).

Se puede comprobar que en muchos casos el título no revela el contenido mágico de las obras, pero los resúmenes ofrecidos por Pandolfi dan buena cuenta de que es así. Es el caso, por poner un ejemplo, de *La nave*:

Nell'isola dove si sono smarriti Pantalone e Graciano vive un Mago che fa incantesimi su due corone di erba: una fa amare, l'altra odiare; Sireno e Clori, che si amano, si scambiano più volte le corone amandosi ed odiandosi alternativamente; dal mare intanto il Capitano invoca l'aiuto di Marte per liberare la Regina prigionera del Mago; dalla torre del Mago esce un leone, e il Capitano l'uccide; poi appaiono degli spiriti e il Capitano uccide anche quelli; il Mago libera allora la Regina che s'imbarca col Capitano, ma il Mago fa affondare la loro nave; Giove li salva; infine Pantalone, riconosce in Sireno il figlio perduto da

piccolo; Graciano riconosce in Clori la figlia; il Mago è tramutato in sasso e Sireno sposa Clori [Pandolfi, 1988, V: 243-244].

En *La nave* no falta nada de lo que constituye la esencia de las comedias de magia: cambios producidos por objetos mágicos, un Mago capaz de hacer todo tipo de encantamientos y que acaba convertido en estatua, espíritus, fieras que aparecen por sorpresa... Es todo un ejemplo de cómo la magia se había introducido en las comedias ya a comienzos del siglo XVII. Esta tendencia se confirma con el Códice Corsiniano, también del siglo XVII, que incluye unas curiosas acuarelas en donde se muestra una imagen de cada una de las obras. Las acuarelas, muy ingenuas, dan idea de la representación de estas comedias de magia.



50. *Il gran mago*. Códice Corsiniano.



Como es lógico, también en la *Comédie Italienne* de París hubo un nutrido grupo de obras de contenido mágico. De nuevo Pandolfi nos ofrece una buena muestra de ellas:

- *Arlequin Mercure galant* (p. 42).
- *Arlequin Phaeton* (p. 70).
- *La magie naturelle ou la magie sans magie* (p. 103).
- *Arlequin, Esprit follet* (p. 136)
- *L'amour extravagant* (p. 169).
- *Les deux anneaux magiques* (p. 169).
- *La dame diablesse* (p. 180).
- *Le descente de Mezzetin aux enfers* (p. 182).
- *Coraline, esprit follet* (p. 187).
- *Coraline magicienne* (p. 187)
- *Le diable boiteux* (p. 190).
- *Les Fees rivales* (p. 193).
- *Arlequin et Scapin mors vivans* (p. 193)
- *Arlequin Genie* (p. 195).
- *Le turban enchanté* (p. 196).

En fin, prácticamente todas las colecciones de *scenari* incluyen entre los suyos una proporción variable, pero siempre amplia, de comedias de magia. Como último ejemplo citaré las dos *raccolte* del conde de Casamarciano, que tanto por la fecha (una de ellas está fechada en 1700) como por la importancia dada al personaje de *Coviello*, son las que con mayor probabilidad se acercan al repertorio de los Trufaldines. Recogen entre ambas recopilaciones un total de ciento ochenta y tres *scenari*. En la primera de ellas, realizada en 1700 por Antonio Passanti, *Ottavio il Calabrese*, encontramos las siguientes obras de contenido mágico:

- nº 1.- *Arcadia incantata* (p. 323)
- nº 11.- *Nuovo finto principe* (p. 325)
- nº 40.- *Donna Zanni* (p. 331)

- nº 78.- *Ruberto del Diavolo* (p. 339)
- nº 82.- *Figlio della morte* (p. 340)
- nº 86.- *Barliario* (p. 341)

En cuanto a los *scenari* recogidos por el propio conde de Casamarciano, don Annibale Sersale, en el *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'impronto*, tenemos también un número apreciable de comedias de magia:

- Nº 2.- *Finti spiritati* (p. 343)
- nº 9.- *La forza della magia* (p. 344).
- Nº 16.- *La pazzia di Cintio* (p. 346).
- Nº 18.- *Covello barbiero, ruffiano, ladro e finto diavolo col dottore firbo mal pratico* (p. 346).
- Nº 48.- *Il finto principe* (p. 352).
- nº 49.- *Il finto re* (p. 353).
- nº 51.- *Coviello cornuto* (p. 353).
- nº 68.- *La donna creduta spirito folleto* (p. 356)
- nº 73.- *Li due anelli incantati* (p. 357).

La importancia de la magia dentro de la *commedia dell'arte* a comienzos del siglo XVIII viene confirmada, además, por el libro de bailes teatrales de Gregorio Lambranzi, que incluye entre ellos al menos una danza de magos: se trata de la *Ciconia* que lleva el número 49 entre las recogidas por el maestro veneciano. En ella vemos a un mago de luengas barbas y cabellos, un sombrero de ala ancha y una especie de túnica hasta las rodillas. Lleva en su mano izquierda un libro de conjuros del que sin duda está recitando algunos, pues de él sale una nube en donde flotan dos espíritus de aspecto inequívocamente demoníaco. En la mano derecha lleva una varita mágica. A este mago de opereta lo acompaña una gitana que baila y toca las castañuelas.



51. Ciconia. Ilustración del libro de Lambranzi.

La tendencia a incluir la magia dentro de la *commedia dell'arte* no fue una simple moda pasajera en el siglo XVIII. Moratín, a finales del siglo, vio muchas de ellas en Nápoles, Bolonia, Roma o Florencia protagonizadas por *Truffaldino* o por *Pulcinella*, dejándonos hilarantes resúmenes de alguna de ellas en donde se puede comprobar cómo la poética de este género se conservaba sin variaciones a las mismas puertas del siglo XIX. Como es lógico, a don Leandro este tipo de obras le recordaban inevitablemente a las comedias de magia españolas. Así lo escribe al reseñar *Pulcinella protetto dalla fata Seraffineta*, que vio en el Teatro Nuovo de Nápoles en 1794:

Nueva. Un gobernador de Taranto, celoso de Pulchinela, le manda arrojar al mar, hácenlo así, y aparece una ballena que se le traga vivo, esta ballena se transforma en un trono, donde aparece Pulchinela, reclinado en la falda de la fata Seraffineta, que le promete su protección, de donde resulta que Pulcinella hace varias burlas a todos, se hace invisible cuando quiere, los harta de palos, etc., con otras mil diabluras. Esta pieza sería comparable a Marta o Vayalarde, si fuese menos necia, menos extravagante y puerca. Las máquinas eran tales que el famoso Avecilla no las haría peores. Gran concurso [Fernández de Moratín, 1988: 302].

Todo apunta, por tanto, a que la comedia de magia fue una constante de la *commedia dell'arte*, un género que existía desde sus mismos orígenes, pero que fue adquiriendo más importancia con el desarrollo de la maquinaria escénica y el gusto barroco del siglo XVII, y que se vio potenciado por la difusión internacional del repertorio italiano en el siglo XVIII. Se trata de factores todos que se dan en el caso de los Truffaldines. Si a esto le sumamos el hecho de que las obras fundadoras del género en España tienen una fuente indudable en los *scenari* italianos, la hipótesis resulta muy verosímil. Lo que habría sido milagroso es que la comedia de magia española se hubiese desarrollado, en esa misma época y con tales circunstancias, sin influencia ninguna de las italianas, solamente como un desarrollo particular de la comedia de tramoya del siglo anterior.

Lo cual no quiere decir que la comedia de magia española sea una simple copia de la italiana. Como hemos tenido ocasión de comprobar, incluso aquellas comedias que se declaran imitación o “trova” de las italianas, como *Duendes son alcahuetes*, incorporan gran cantidad de elementos procedentes de la comedia barroca española, empezando por el

simple hecho de ser comedias escritas en todos sus papeles y no sólo argumentos y repertorios de *lazzi* como eran las de la *commedia dell'arte*. Es más, como ha demostrado Joaquín Álvarez Barrientos, existía en el siglo XVII español una corriente de comedias con magia en donde se puede rastrear muchos de los elementos (no todos, ciertamente) que serán característicos del género en el XVIII. Comedias como *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla, incluyen complicadas tramoyas, vuelos de los protagonistas, apariciones de animales, transformaciones y cambios escenográficos que incluyen la omnipresente cueva de todas las comedias de magia [Álvarez Barrientos, 1986: 9 y ss.]. Estas obras eran bien conocidas por Zamora, Cañizares y Salvo cuando escribieron sus primeras comedias de magia entre 1709 y 1715, y éstos, como hemos podido comprobar, incorporaron a sus piezas elementos provenientes de aquéllas, de modo que desde sus mismos orígenes la comedia de magia nació como género híbrido.

La explicación tradicional señalaba que el género nació como un desarrollo particular de la comedia de santos, que fue cultivada por los mismos escritores y tuvo una importante presencia en los escenarios españoles en los mismos años en que éstos se poblaban de magos [Blasco, Caldera y Álvarez Barrientos, 1992]. Ermanno Caldera ha sido quien con más ahinco ha defendido esta tesis. Según el estudioso italiano, “sebbene Moratín affermi che fu l’*Espirito Foletto* de Zamora (rappresentato il 22 gennaio del 1709) a dare la stura a una vera inondazione di “mágicos y diablos”, forse la vera storia del teatro di magia incomincia un poco più tardi: precisamente l’11 febbraio del 1718, quando per la prima volta sale alle scene la terza parte del *Mágico de Salerno*” [Caldera, 1990: 67]. Resulta difícil aceptar este argumento, que deja de lado como simples antecedentes obras tan importantes en el desarrollo del género como las dos comedias del *foleto*, las dos de Don Juan de Espina y la primera parte de *Marta la Romarantina*, estrenadas todas ellas antes de 1718. No se pueden obviar, sin embargo, las observaciones de Caldera acerca del carácter de las dos primeras partes del *Mágico de Salerno* como comedia de “pecador arrepentido”, que es uno de los subgéneros de la comedia de santos, observaciones que valdrían igualmente para la primera parte de *Marta la Romarantina*.

Ahora bien, creo que estas semejanzas no implican que la comedia de magia nazca de estas comedias de pecadores, sino que, en los intentos de encontrar una fórmula capaz de atraer el público a los escenarios con obras que incorporasen los efectos de

tramoya típicos de los italianos, le cabe a Salvo y Vela, después de los intentos de Zamora y Cañizares, el mérito de haber hallado la manera de conjugar los trucos mágicos con un tipo de comedia bien conocida del público y sin dudas acerca de su ortodoxia, como era la del pecador arrepentido. La explicación de Caldera, por tanto, no es contradictoria con la que propongo. Pienso, no en un solo origen, sino en una multiplicidad de fuentes en donde se mezclarían, sin anularse, las influencias de la *commedia dell'arte* que los escritores tenían a la vista, con las tradiciones propias de los géneros de tramoya a los que estaban acostumbrados. Pero incluso estas tradiciones españolas podrían estar contaminadas por otras. Caldera, con cierta perplejidad, constata que casi todas las comedias de santos de Salvo están dedicadas a santos italianos: “Come già aveva fatto con S. Ambrogio presentato in scena tre anni prima, come avrebbe fatto con San Felice da Cantalice protagonista di un’opera rappresentata lo stesso anno del debutto del *Mágico de Salerno* (1715), nonché con Santa Caterina da Siena e S. Antonio da Padova portati in scena qualche anno dopo, Salvo si rivolgeva al mondo italiano, per il quale probaba evidentemente un interesse di cui, al momento, non ci è dato scoprire le motivazioni” [Caldera, 1990: 56].

Por otro lado, si la influencia italiana fue determinante en la creación del género, éste adquirió posteriormente cierta autonomía, y se desarrolló siguiendo las pautas que marcaron sus creadores, Antonio de Zamora, José de Cañizares y Juan Salvo y Vela. Lo que se comprueba a partir de la década de 1720 es cómo los modelos dejan de ser las comedias italianas para ser las comedias de duendes o de mágicos que habían escrito los autores citados. Desaparecen paulatinamente los elementos italianos y el repertorio de efectos se estabiliza en una serie de trucos, tramoyas y pasos que sólo en segundo término remite a la comedia italiana. Cuando un espectador tan avisado como Moratín contempla las comedias de magia italianas ve claramente sus semejanzas con las españolas, pero también unas diferencias patentes.

Ahora bien, todo esto no supone olvidar el carácter de fuente inmediata de las comedias de los Trufaldines en el nacimiento del género. La comedia de magia no nació, en mi opinión, simplemente como un desarrollo natural de la comedia barroca española, sino que en el momento de su creación escritores como Zamora y Cañizares tuvieron presentes un tipo de espectáculo italiano conocido en toda Europa, y especialmente gustado en ambientes cortesanos. Frente a las acusaciones que más tarde recibiría por parte de

neoclásicos e ilustrados de ser una muestra de la barbarie española frente a la culta Europa, la comedia de magia fue el primer intento de aclimatar en España un teatro de rango internacional, un teatro aclamado en las cortes de todo el continente y que tenía su origen en la cuna de todo el teatro europeo, en la clásica y cultísima Italia.

## 7.2.- Las “trovas de las comedias italianas”.

Toda esta influencia se manifiesta de forma inequívoca en dos comedias tempranas que, además, fueron calificadas por sus propios autores como “trovas” o imitaciones de las comedias italianas. Me refiero a *Duendes son alcahuetes o el espíritu foletto*, de Antonio de Zamora, y *El Trufaldino español y espiritada fingida*, de José de Cañizares.

### 7.2.1.- *Duendes son alcahuetes o el Espíritu Foletto*, de Antonio de Zamora.

El 22 de enero de 1709 la compañía de José Garcés estrenó en el Corral de la Cruz la comedia de Antonio de Zamora *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*, presentada como “comedia de Carnestolendas”. La obra tuvo un éxito inusitado: se mantuvo hasta el 12 de febrero, en que se acabaron los Carnavales y se cerraron los teatros. La misma compañía había representado dos años antes la comedia de Garcés *Ya anda la de Mazagatos*, que estuvo solamente diez días [Herrera, 1999: 198 y Andioc-Coulon, 1996].

El éxito se repitió en los años siguientes, en que la comedia de Zamora volvió a representarse en Carnaval. En 1710 el mismo José Garcés la repuso en el Príncipe del 20 de febrero a 4 de marzo, “día en que fenecieron Carnestolendas”. En 1712 la obra volvió al Corral de la Cruz con la misma compañía del 27 de enero al 9 de febrero. En 1717 fue la compañía de Juan Álvarez la que la puso en el Corral del Príncipe de 28 de enero a 5 de febrero. A partir de ese momento la obra pierde popularidad, desplazada por el éxito extraordinario de la serie de *Pedro Vayalarde*, de Salvo y Vela, que se alzó con la monarquía cómica de Carnestolendas a partir del estreno de la primera parte en 1715. La obra de Zamora volvió a las tablas en 1776 de mano de Manuel Martínez, que la representó en el Coliseo de la Cruz del 10 al 20 de febrero [Herrera, 1999: 198-203 y Andioc-Coulon, 1996].

*Duendes son alcahuetes* tiene un reparto muy amplio:

Personas

El foletto  
Octavio Colona  
Ludovico de Medicis  
Genaro Carducho  
Ernesto Gobernador  
Chicho, criado de Octavio  
Juanetín, criado de Genaro  
Madama Irene  
Madama Julia  
Nicoleta, criada  
Carlina, criada  
Un Duende  
Un Esbirro  
Gabino, vejete  
Lisardo, criado  
La reina del baile  
El rey del baile  
El bastón  
4 máscaras  
Fabio, criado  
4 matachines  
Músicos. [f. 1r]

Dejando a un lado los personajes del baile, los matachines y los músicos, tenemos dieciséis personas, diez hombres, cuatro mujeres, un niño (el “duende”, que en realidad es un duendecillo) y un personaje, el “foletto”, que podía ser representado tanto por un hombre como por una mujer. De hecho, tenemos la constancia de que muchos años después, en 1739, este personaje lo hizo una niña, Catalina Pacheco, lo que produjo una abultada documentación acerca de los problemas que causaba el que esta actriz “de once a doce años” hiciera un papel de hombre. El Cardenal Molina, Gobernador del Consejo, autorizó la



compra de una mascarilla (que entonces estaban prohibidas) y el que la niña saliese vestida de hombre siempre que “se proporcione un medio que sin manifestarse totalmente las piernas y muslos pueda la chica vestir los trajes de hombre que requiere su papel”.

Finalmente la niña hizo el papel vestida de la siguiente forma:

Ha vestido el papel con un tonelete o medio guardapiés que por todas partes le tapaba hasta seis dedos más arriba del zapato, y encima su casaca de hombre, y cuando ejecutaba el paso del Trufaldín los calzones anchos... [AVM, 3-475-5; *Fuentes XII*, nº 179]

Sea de una manera u otra, la comedia de Zamora necesita de un elenco numeroso, de entre quince y veinte actores, es decir, lo que tenían entonces las compañías españolas. Mucho más que la reducida compañía italiana, que, como hemos visto, no pasaba de ocho o nueve personas. Ello es muestra de que se trata de una comedia escrita expresamente para una compañía española y, a pesar de las protestas de su autor de que se trata sólo de una imitación de las italianas, es ya una muestra del carácter mixto, español e italiano, que informa toda la comedia.

El acto primero plantea una situación conocida de las comedias de enredo españolas del siglo XVII: a casa de Genaro Carducho, en Florencia, llega su amigo Octavio Colona, fugitivo y enamorado. Fugitivo porque en Mantua ha herido en un desafío a Carlos Gonzaga, sobrino del Duque de Florencia; y enamorado del retrato de una dama desconocida para él, que resulta ser el de Irene, vecina de Genaro. Éste ofrece a Octavio un medio para que vea a Irene, y es que se instale, sin decir nada a nadie, en la casa deshabitada que linda con las dos. El problema es que se encuentra en ella un “foleto, trasgo o duende / de los muchos de la Italia”, por cuya razón nadie se atreve a vivir allí. Octavio, que se declara ofendido por las dudas de su amigo, se ofrece para arrostrar el abismo si fuera necesario y se dispone a entrar en la casa acompañado de su cobarde criado Chicho.

La comedia se desarrolla a partir de este momento entre la casa del duende y el jardín de Irene, que están comunicados por una puerta secreta que el foleto muestra a Octavio, lo que permite que se produzcan varios encuentros del galán con su dama favorecidos por los encantamientos del duende, que se ha presentado a Octavio como un estudiante de la magia blanca enamorado de Nicoleta, la criada de Irene. Esto no evita que

Chicho sienta un terror constante por el foletto, que se goza, a su vez, en dar constantes sustos al criado, surgiendo dentro de su maleta, llevándolo por los aires, apareciéndosele detrás de un espejo, etc., lo que confirmará los temores de Chicho de que se encuentra ante un diablo. Los amores de Genaro con Julia, la prima de Irene, y los celos de Ludovico, sobrino del Duque, crean una trama amorosa secundaria.

Después de muchos incidentes, entre los que se encuentran un baile organizado por Madama Francesquina al que asisten todos los personajes, el apresamiento y liberación de Genaro y Chicho, las transformaciones del foletto en estatua, jardinero, *saltimbanco* y otros personajes, la obra llega a su desenlace con la entrada de Ernesto, padre de Irene, acompañado de todos sus criados, en la casa del duende, en donde éste revela, para pasmo de todos, su verdadero carácter de trasgo travieso mientras se eleva en una nube. Con la admiración consiguiente y las satisfacciones que Octavio da a Ernesto se acaba la comedia con bodas.

Antonio de Zamora no pretendía que su obra fuera original: en varias ocasiones la definió como “trova de la comedia italiana”. En los últimos versos de la misma, al pedir la benevolencia del público, escribe:

Vamos,  
y aquí la comedia cese  
del *Espíritu Foletto*,  
que por trova solamente  
de la italiana, el perdón,  
ya que no el vitor, merece. (fol. 49 r.)

Además, en los manuscritos de la comedia que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, está expresa la misma idea desde el título. El manuscrito 15491 reza lo siguiente:

*Comedia Nueva de Carnestolendas intitulada Duendes son Alcahuetes, y el Spiritu Foletto, trova de la que ejecuta la tropa italiana.*

El manuscrito 16959, fechado el 14 de febrero de 1717, dice algo semejante:

*Comedia nueva intitulada Duendes son los alcahuetes y el espíritu foletto, trova de la que ejecutó la tropa italiana.*

Todos estos testimonios, contemporáneos de las representaciones (y muy especialmente los versos de la comedia, que pertenecen al propio texto y no a posibles intervenciones posteriores) nos confirman que estamos ante una imitación de una obra de la “tropa italiana”, es decir, los Trufaldines<sup>48</sup>. El *Diccionario de Autoridades* define así “trova”:

Se llama ahora la composición métrica formada a imitación de otra, siguiendo el método, estilo o consonancia, o parificando alguna historia o fábula [*Aut*].

De acuerdo con esta definición, *Duendes son alcahuetes* es una “imitación de otra” en que “sigue el método y estilo” de la misma. Y esa otra es la que “ejecuta” (en 1709) o “ejecutó” (en 1717) la tropa italiana. A este carácter de obra imitada se debe la humildad de la petición de Zamora de que no le den el vitor, sino el perdón por haberse limitado a trasladar al castellano una obra compuesta por otros.

No es ésa, sin embargo, la opinión de Irina Bajini, quien aduce el testimonio de Terreros, que, hablando de música, define “trovar” de forma ligeramente distinta:

Imitar alguna composición métrica aplicándola a otra idea o asunto / Trovar un poema o escrito, etc., desfigurarle o ponerle en estilo del todo diferente [Terreros].

La idea de Bajini es que Zamora no imitó un texto, sino que lo reelaboró de forma paródica, con un resultado muy distinto al de la obra italiana, en apoyo de lo cual aduce textos anteriores a Terreros en los que se toma la palabra en ese sentido, en general burlesco.

Ahora bien, como reconoce la propia investigadora, “la si intenda come una imitazione o come una rielaborazione, la pieza di Zamora e in ogni caso strettamete legata

---

<sup>48</sup> Bances Candamo [1970: 125] aclara que “tropa” es la palabra que se usaba para las compañías italianas, al menos en Francia: “un representante que en las tropas (como allá llaman) del Rey Luis XIV hacía los graciosos”.

al repertorio dei “trufaldines” [Bajini, 1994]. De hecho, parece claro que lo que hizo Zamora fue reelaborar un texto que, casi con toda seguridad no estaba escrito, como no lo estaban la mayoría de las obras de los italianos, sino que se trataba de una comedia *all'improvviso*, de la que, en todo caso, el autor madrileño pudo tener acceso a un *scenario*. Todo ello no es óbice para que la obra de Zamora sea deudora de un *Spirito folleto* representado efectivamente por los italianos como una de las obras de efectos mágicos que traían en su repertorio. Y es que el *Spirito folleto* era una obra básica del repertorio de cualquier compañía *dell'arte* a la altura de 1700. Lo curioso es constatar el origen y el itinerario de este tema que Zamora tomó de los italianos.

En 1794, cuando Moratín estaba en Nápoles haciendo su *Grand Tour*, tuvo ocasión de asistir a menudo al teatro. Allí, en el Teatro de San Carlino, pudo ver una comedia titulada *La dama demonio e la serva diabolio*. A propósito de ella comentó en su *Viaje a Italia*:

Lo que hay en esta pieza de gracioso y natural está copiado de la *Dama duende* de Calderón; lo demás es insufrible [Fernández de Moratín, 1988: 303].

No debía de pensar lo mismo el público italiano, pues don Leandro tuvo ocasión de volver a ver la misma comedia en Florencia en 1795 [Fernández de Moratín, 1988: 413]. Y no se trataba de un hecho excepcional, porque *La dama duende* tuvo un éxito extraordinario fuera de nuestras fronteras desde el mismo instante de su publicación en 1636.

En Francia se produjo una imitación casi inmediata, la comedia *L'esprit follet*,<sup>49</sup> de Antoine Le Metel d'Ouille, representada en el Hôtel de Bourgogne durante la temporada 1638-1639<sup>50</sup>. Tres años después se publicaba esta comedia, que gozó de cierto éxito en Francia. Mayor fue el que consiguió una nueva versión del texto calderoniano, *L'Esprit follet ou la Dame invisible*, de Noel d'Hauteroche, estrenada en 1684 y representada continuamente en los años siguientes (344 representaciones entre 1684 y 1809), además de haberse mantenido como obra de repertorio en la *Comédie Française*.

---

<sup>49</sup> “Esprit follet” es el término francés para “duende, trasgo”.

<sup>50</sup> Tomo este dato de la conferencia de Marc Vitse “La comedia de capa y espada en Francia: de *La dama duende* de Calderón a *L'esprit follet* de d'Ouille”, pronunciada en Madrid en mayo de 2003 y que, según mis conocimientos, no ha sido publicada.

Menos importancia tuvieron otras versiones, tomadas de la obra de d'Ouville y no de la de Calderón, como *Les Frayeurs de Crispin* (1682), de Crosnier, y *L'Amante invisible*, de Nanteuil [Cioranescu, 1999: 59-60].

No tardaron tampoco en aparecer versiones de *La dama duende* en Italia, donde la influencia de la “comedia nueva” fue enorme, especialmente a partir de la década de 1620 [D'Antuono, 1999: 2]. Aunque no existe una constancia de fechas de representación, se puede asegurar que desde el principio la comedia calderoniana estuvo presente en numerosas compañías de *commedia dell'arte*. D'Antuono [1999] y Pandolfi [1988] han reseñado versiones de esta obra en varios repertorios de *scenari* italianos:

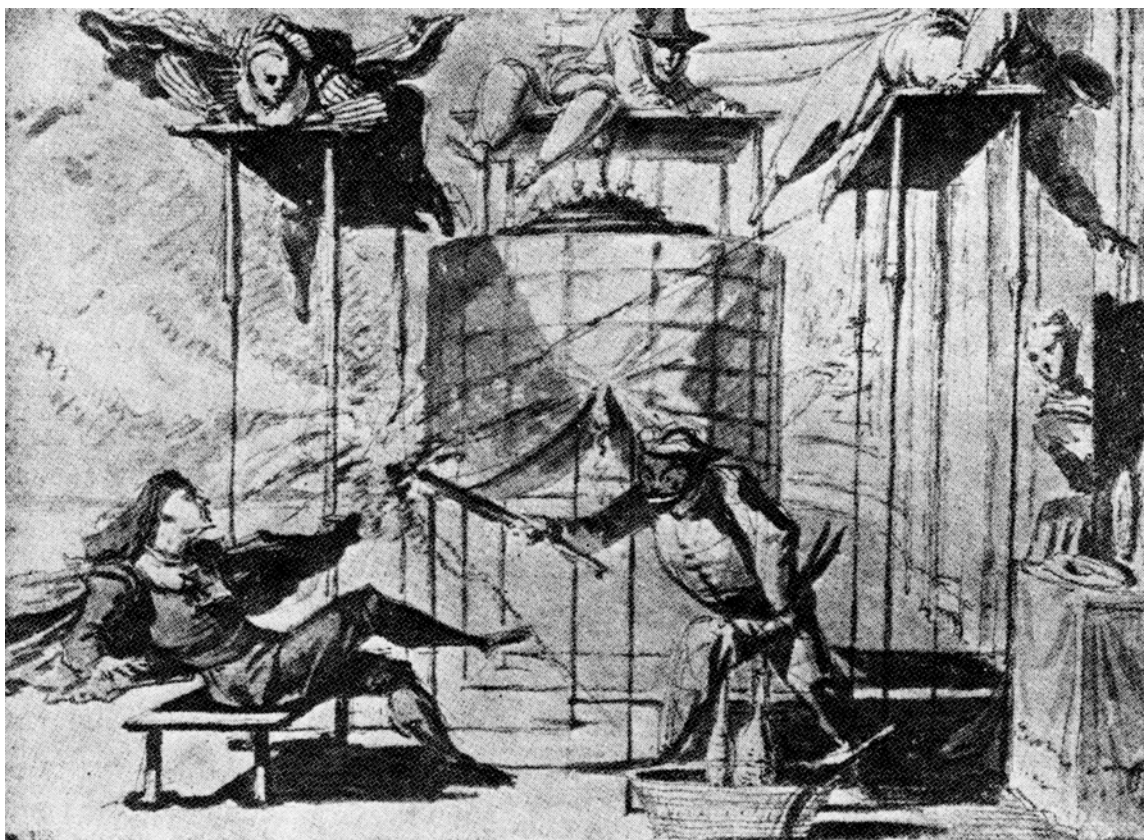
- *Lo Spirito folleto*<sup>51</sup>, en la *Collezione Modenese*. Existen en esta colección tres versiones, dos de ellas fechadas, una en 1675 y otra en 1682.
- *La Dama demonio*, en el Códice Vaticano Latino 10244 de la Biblioteca Vaticana, de mediados a finales del siglo XVII.
- *La Dama creduta spirito folletto*, en el *Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto* recopilado hacia 1700 para el conde de Casamarciano.

Los cómicos de la *Comédie Italienne* de París llevaban también esta obra en su repertorio. De las obras representadas allí tenemos constancia de las siguientes versiones de *La dama duende*:

- *Arlequin esprit follet*, estrenada en 1670 según la *Histoire de l'ancien théâtre italien*, que recoge el repertorio anterior a 1697.
- *La Dame diablesse*, del repertorio recogido por Gherardi.
- *Coraline esprit follet*, estrenada en 1744 y citada también por Gherardi.
- *Arlequin persecuté par le dame invisible (La dama demonio)*, citada por Riccoboni y representada 108 veces hasta el 14 de enero de 1780.

---

<sup>51</sup> De manera semejante al francés, “spirito folletto” es el término italiano de “duende”.



52. *Arlequin esprit follet*. Grabado de F. Guillo.

La corriente de “espíritus foletos” no se quedó allí: en el año 1733 una compañía italiana que actuaba en Rusia, en la corte de la emperatriz Anna Joannovna, hizo una *Smeraldina, spirito folletto* [Pandolfi, V, 359].<sup>52</sup>

A lo largo de todo este recorrido la tradición de *La dama duende* fue sufriendo una serie de modificaciones que transformaron la comedia de Calderón en algo muy distinto. Por una parte, hubo obras que mantuvieron, en líneas generales, el argumento calderoniano estableciendo algunas variaciones. Ya en la obra de D’Ouville la acción se traslada a París y la joven viuda se ha transformado en una doncella. Significativas variaciones sufren también escenas tan famosas como el escrutinio de la valija de don Manuel y de Cosme por parte de doña Ángela y su criada [Cioranescu, 1999: 57-59].

Sin embargo, ya en la misma Francia la obra empezó a derivar a un tipo muy distinto de comedia, la que esbozaba Calderón a partir de los supersticiosos terrores de

<sup>52</sup> Una última confirmación de la relación entre *La dama duende* y el *spirito folletto* nos la ofrece Ermanno Caldera, que publicó su traducción de la obra de Calderón en 1981 con el título de *La dama folletto*.

Cosme ante las actuaciones de la dama duende. Así, la obra de Crosnier arriba citada se titula ya *Les Frayeurs de Crispin*, “siendo estos temores los que ocasiona la Dama duende al criado de su enamorado” [Cioranescu, 1999: 60].

Esta línea es la que desarrollarán especialmente los cómicos italianos. Y es fácilmente comprensible: las situaciones producidas por el terror, con toda su barahunda de cabriolas, acrobacias y manoteos, eran un terreno abonado para actores especialmente entrenados en el trabajo corporal, para los *Arlecchino*, *Truffaldino* o *Coviello*. Y efectivamente, a partir de esta nueva concepción, se dejó de hacer hincapié en los enamorados para centrarse en el criado y sus terrores. Y de considerar éstos como efecto de la superstición popular y del ingenio de la dama a dar carta de presencia a los duendes en la comedia y convertir la casa de doña Ángela en una auténtica casa encantada. Esto es lo que sucede ya en *Lo Spirito Folleto*, *scenari*o de la *Collezione Modenese*, fechado en 1682 y que tiene más de un punto de contacto con la obra de Antonio de Zamora.

En dicho *scenari*o *Lucinda*, desdeñada por *Odoardo*, acepta los requerimientos de amor de un diablo, el *Folleto*, a quien le abre las puertas de su casa. Ello provoca constantes bromas y transformaciones que traen locos al padre de la muchacha, el *Magnifico*, a su criado *Gabinetto* y a su amigo el *Dottore*. Sin embargo, la víctima favorita del *Folleto* es *Truffaldino*, criado de *Aurelio*, que está enamorado de *Lucinda*. Finalmente, ésta acepta las finezas de *Aurelio* y prepara una trampa al *Folleto*: consigue de él un anillo mágico por el que tiene el poder de hacerlo aparecer o desaparecer a su gusto. Con este objeto mágico lo retiene a su lado hasta que un *Mago* lo conjura para que vuelva a los infiernos [*Lo Spirito Folleto*, 1682].

Aún tenemos aquí a la dama ingeniosa capaz de tomar las riendas de su destino, pero ya no encontramos una dama-duende, sino una dama y un duende, y una situación altamente novedosa: el duende enamorado de la dama. Esta perturbadora relación la volveremos a encontrar años más tarde en la comedia de Cañizares *Marta la Romarantina*, en donde la protagonista vive una malsana y ardiente historia amorosa con el duende Garzón.

*Duendes son alcahuetes* pertenece a esta tradición de comedia con duende. A la altura de 1709, la deuda de este tipo de obras con La dama duende había quedado tan desdibujada que muy probablemente Antonio de Zamora, teniendo como modelo alguna de

las farsas de los Trufaldines, nunca pensó en hacer una nueva versión de la comedia calderoniana. Y, sin embargo, hay elementos que todavía recuerdan su lejano origen en la obra de Zamora:

- La puerta escondida.

No hay que recordar la importancia que tiene la puerta oculta por la alacena en *La dama duende*. De hecho, toda la trama se basa en este dispositivo escénico que permite el paso entre las estancias de don Manuel y las de doña Ángela.

En *Duendes son alcahuetes* hay también una puerta secreta, la que comunica la casa del duende con el jardín de Irene. Su importancia no es tan grande como la de la comedia de Calderón porque las mañas y encantamientos del foletto suplen este efecto, pero no deja de utilizarse en toda la obra. Y, lo que es más significativo, es una puerta oculta a los ojos de quienes no la conocen, dando lugar a mutis sorprendentes. En el acto II, cuando Octavio está a punto de ser capturado por los criados de Ernesto, desaparecen la puerta y los naranjos que la ocultan merced a la magia del Foletto.

Nuevamente la utiliza Octavio para entrar en el jardín durante el acto III, y finalmente, descubierta por Ernesto, sirve para que todos los personajes entren en la casa del duende, dando lugar a la conclusión de la comedia. La puerta, pues, no deja de estar presente en toda la comedia. Así, al hacer un resumen de sus lances, el propio foletto la nombra en primer lugar entre los engaños de que ha hecho víctimas a todos:

Dígalo el que en él a Octavio  
hospedase porque fuese  
la oculta puerta de cedro  
senda por donde a la verde  
mansión del jardín pasase.

- El escrutinio de la maleta.

Probablemente una de las escenas más celebradas de *La dama duende* sea el registro de las maletas de don Manuel y de Cosme que hacen doña Ángela e Isabel. En la del galán encuentran los legajos de los pleitos que le traen a la Corte, la ropa blanca, que huele a limpia, las tenacillas para los bigotes y el copete y un retrato de mujer. En el de Cosme



encuentra Isabel una bolsa con dinero, consistente en unos “cuartazos”, monedas de cobre de poco valor. La traviesa criada imagina una burla:

Una burla le he de hacer  
y ha de ser de aquesta suerte:  
quitarle de aquí el dinero  
al tal lacayo y ponerle  
unos carbones. [vv. 869-873]

La sorpresa y el susto de Cosme son, como cabría esperar, mayúsculos, y más cuando encuentra sus caudales convertidos en carbón.

*Duendes son alcahuetes* utiliza esta misma situación con algunas variantes: quien hace el registro de las maletas es el propio criado, Chicho, al comienzo de la jornada segunda, repasando sus pertenencias. Es él quien tiene en su maleta ropa, no tan blanca como la de don Manuel, y, como Cosme, dinero en una bolsa. En ese momento se produce una de las espectaculares apariciones del foletto:

CHICHO.- Foletto, pues a esta pieza  
desde aquel aposentillo  
oscuro a registro saco  
el arca de mis vestidos  
mientras allí mi señor,  
sin dársele de ti un pito,  
escribiendo está el correo,  
déjame en paz. Mas ¿qué digo?  
Yo, con todas estas barbas,  
¿he de temer a un trastillo  
tan de mohatra que no hace  
sino alborotar vecinos?  
Vive Dios... pero al negocio:  
señora arca, yo os suplico  
que me deis mis arrapiezos.  
Primeramente un vestido

de paño: no he visto cosa  
más bien rota; ítem, un cinto  
que en otro tiempo fue ataharre;  
ítem, unos calzoncillos  
blancos, aquí están blancos,  
que se almidonan con cisco;  
ítem más, unos botines  
de vaqueta de borrico  
para correr carta canta;  
todos los demás trastillos  
como taba, pipa y naipes  
aquí están; ea, bolsillo,  
veamos cómo va de sisas:  
uno, dos, tres, cuatro...

*Sentado en el suelo, la cara al arca, va contando algunas monedas y por de dentro de ella se deja ver el Foletto medio cuerpo con capote y mascarilla como en la primera Jornada y Chicho se tiende en el suelo boca abajo.*

FOLETO.- Cinco.  
CHICHO.- ¡Ira de Dios, que me han muerto!  
¡Confesión, Unción, Bautismo!  
¡Que me llevan, que me agarran! [f. 17r]

La aventura termina felizmente para Chicho. Como Cosme, comprueba que su dinero ha desaparecido, pero en lugar de carbones encuentra un pellejo de vino y acaba confesando que “el Foletto / es un hombre de gran juicio”. Las diferencias entre ambas escenas, que, como se puede ver, suponen un deslizamiento hacia lo grotesco y priman el papel del criado sobre el del señor, no pueden ocultar la filiación calderoniana de la de Zamora.

- El terror del criado y el escepticismo del señor.

El contraste entre la credulidad supersticiosa del criado Cosme y la posición racional de don Manuel es uno de los pilares de la comicidad de *La dama duende*. Las discusiones entre amo y criado se repiten a lo largo de toda la obra, tejiendo un divertido contraste entre uno y otro. El final de la primera jornada es un buen ejemplo de ello:

COSME.-                   ¿Qué creerás?  
DON MANUEL.-                   Que ingenio y arte  
                                  hay para entrar y salir,  
                                  para cerrar, para abrir,  
                                  y que el cuarto tiene parte  
                                  por dónde. Y en duda tal,  
                                  el juicio podré perder,  
                                  pero no, Cosme, creer  
                                  cosas sobrenaturales.  
COSME.-                   ¿No hay duendes?  
DON MANUEL.-                   Nadie los vio.  
COSME.-                   ¿Familiares ?  
DON MANUEL.-                   Son quimeras.  
COSME.-                   ¿Brujas ?  
DON MANUEL.-                   Menos.  
COSME.-                   ¿Hechiceras ?  
DON MANUEL.-                   ¡Qué error!  
COSME.-                   ¿Hay súcubos?  
DON MANUEL.-                   No.  
COSME.-                   ¿Encantadoras?  
DON MANUEL.-                   Tampoco.  
COSME.-                   ¿Mágicos?  
DON MANUEL.-                   Es necedad.  
COSME.-                   ¿Nigromantes?  
DON MANUEL.-                   Liviandad.  
COSME.-                   ¿Energúmenos?  
DON MANUEL.-                   ¡Qué loco!  
COSME.-                   ¡Vive Dios que te cogí!  
                                  ¿Diablos?

DON MANUEL.- Sin poder notorio.

COSME.- ¿Hay almas de purgatorio ?

DON MANUEL.- ¿Que me enamoren a mí?  
¡Hay más necia bobería!  
Déjame, que estás cansado.

COSME.- En fin, ¿qué has determinado?

DON MANUEL.- Asistir de noche y día  
con cuidados singulares  
-aquí el desengaño fundo-;  
no creas que hay en el mundo  
ni duendes ni familiares.

COSME.- Pues yo en efecto presumo  
que algún demonio lo tray,  
que esto y más habrá donde hay  
quien tome tabaco en humo. [vv. 1071-1102]

La misma situación se produce en varias ocasiones en *Duendes son alcahuetes*. Al miedo irracional del criado Chicho se opone la postura escéptica de Octavio. Ya en la presentación se da este contraste de posturas:

CHICHO.- Y pregunto, ese  
señor don Comosellama  
¿será diablo?

OCTAVIO.- Esa cuestión  
no me toca a mí apurarla  
ni a ti, y pues basta saber  
que todo ello ha de ser chanza,  
mostrad, hidalgo.

JUANETÍN.- (*Dale las llaves*) Éstas son.

OCTAVIO.- Y ven tú.

CHICHO.- ¿Qué es que yo vaya?

OCTAVIO.- Tú me has de quitar el juicio  
con tus cosas.

CHICHO.- ¿Pues qué tratas?

¿Ir a vivir con el duende?

OCTAVIO.- Sólo el que me mandes falta.  
Iré donde yo quisiere.

CHICHO.- Si usted gusta de fantasmas  
enredadores, que a fuer  
de nuevos carantamaulas,  
regalan conmazculillos,  
cordelejos y sotanas,  
váyase solo, que yo  
tengo que ir a la posada  
por la ropa.

OCTAVIO.- Tiempo queda.

CHICHO.- No queda.

OCTAVIO.- Pues si me enfadas  
habrás de ir a puntillones.

CHICHO.- Envaine usted, seó Carranza,  
Que yo iré de bien a bien. [f. 3v.-4r]

De nuevo en cada aparición del foletto nos encontraremos con los terrores del criado, a veces hasta extremos escatológicos, y la serenidad del señor.

Todos estos rasgos establecen un vínculo claro entre *Duendes son alcahuetes* y *La dama duende*. Hay que plantearse la duda de si Zamora, que conocía sin duda la comedia calderoniana, tomó estos elementos de la tradición italiana o los incorporó directamente de la obra original. En todo caso, no parece que la comedia de Zamora disuene de toda la corriente de espíritus foletos que venía de Italia, y bien puede darse el caso de un doble origen, como ocurre con toda la obra, que debe mucho a los Trufaldines, pero mucho también a la tradición de la comedia española, y concretamente a Calderón.

Calderonianos son, en efecto, la complejidad de la trama, con la doble pareja de galanes y damas, motivos como el del enamoramiento a partir de los retratos de Octavio e Irene, la presencia del galán suelto que se convierte en rival de uno de los dos galanes y pone en peligro su vida con sus celos y, en general, el aspecto de comedia “de capa y espada” que se superpone a la comedia de magia que es *El espíritu foletto*.

### ¿Duende o mago?

Antonio de Zamora juega en esta obra con dos líneas de la comedia de magia italiana, la del duende y la del mago.

Ya desde el título se indica que estamos ante una comedia “con duende”: *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto*. Como hemos visto, *spirito folletto* es la forma italiana para “duende, trasgo”, de modo que la reiteración incide en ese carácter del personaje como ente sobrenatural con poderes derivados de su índole demoníaca. La repetición parece innecesaria si se conoce el significado del término italiano, pero no lo es tanto para un público español que desconoce este hecho y que, sin embargo, es capaz de identificar a un personaje llamado “espíritu foletto” como uno de los que ha visto en las farsas italianas de los Trufaldines. De hecho, Octavio se ve en la precisión de explicar el significado de la palabra al ignorante Chicho en los comienzos de la obra, lo que es tanto como explicárselo al público del corral a través del personaje:

GENARO.-	Dame, Juanetín, las llaves, pues en tu poder estaban, de esa casa que se alquila.
JUANETÍN.-	¿Cuál dices?
GENARO.-	Esa cercana del foletto.
CHICHO.-	¿Folequé?
OCTAVIO.-	“Foletto” ¿De qué te espantas?
CHICHO.-	Yo no entiendo de folías, chaconas ni zarabandas mas, ¿qué es “foletto”?
OCTAVIO.-	Un erecto, trasgo, o duende de los que andan, sin intención o malicia, alborotando las casas donde están [f. 3v].

El personaje, pues, aparece desde el comienzo caracterizado como duende. Sus diabluras a lo largo de la obra confirman este hecho, y finalmente se verá que es cierto. Pero entre tanto, Zamora introduce un elemento nuevo que induce a la duda. Cuando el foletto se presenta por primera vez a Octavio y a Chicho, les hace unas sorprendentes revelaciones:

Como en Francia  
cursé la filosofía  
con Pedro Abailardo, que es  
quien hoy la fama apellida  
el mágico de Salerno,  
aprendí de su doctrina  
algunas curiosidades  
que los secretos practican  
de la magia blanca, como  
lo prueban esas bujías  
que aparecieron, de suerte  
que con verdades fingidas,  
aparentes ilusiones  
y continuadas manías  
todos temen y nadie entra  
a descifrar con su vista  
la verdad del caso”. [fol. 8v.]

Así pues, aparentemente no estamos ante un duende, sino ante un hombre sabio, un practicante de la “magia blanca”, aquélla que se basa en el estudio de los fenómenos naturales para producir “aparentes ilusiones” que sólo los ignorantes confunden con prodigios y que ha sido analizada con detenimiento por Julio Caro Baroja [1974]. La referencia a Pedro Abelardo, con la deformación italiana “Pedro Abailardo” es doblemente significativa: por un lado señala a la obra sobre este mago salernitano como fuente de este fragmento de la obra de Zamora; por otro, prefigura todo el ciclo de Pedro Vayalarde que pocos años después desarrollará Salvo y Vela.

Este carácter de mago se le atribuye en otras ocasiones, y con referencias igualmente significativas. Ante el asombro de Irene por los prodigios que realiza el foletto, en donde cree descubrir un pacto diabólico, Octavio la tranquiliza:

¿Pues ahora sabes, mi bien,  
que esto y mucho más hacía  
don Juan de Espina sin él,  
aquel célebre español? [f. 30r]

El ciclo de Juan de Espina escrito por José de Cañizares desarrolla, efectivamente, este aspecto de la magia blanca sin ninguna relación con poderes diabólicos. Se da, por tanto, en la obra la ambigüedad que destacaba Caro Baroja en su estudio tantas veces citado: los personajes populares, entre los cuales destacan los criados, sospechan siempre estar en presencia de encantamientos diabólicos, mientras que los cultos creen en la posibilidad de una magia blanca que, nacida del estudio y del conocimiento de las leyes del cosmos, obre aparentes prodigios. Según Caro Baroja, ésta sería la postura de Zamora, quien ya se había burlado de los supuestos embrujamientos en *El hechizado por fuerza*, y vendría a representar la actitud racionalista de los *novatores*. Y es muy probable que ésta fuera la postura personal de Antonio de Zamora [Pérez Magallón, 1997], pero el desenlace de *Duendes son alcahuetes* es precisamente el contrario. Cuando, descubiertos los enredos de Octavio, el padre de Julia pide explicaciones,

*En una nube oscura va subiendo de debajo del tablado, el foletto en traje de Demonio y como va representando se va elevando en un pirámide de las propias nubes hasta que a su tiempo se desvanece* [fol. 47 v].

El foletto explica, en esta demoníaca apariencia, cuál es la verdad de su condición, la de “avieso trasgo zumbón”. Revela, pues, que la anterior explicación de la magia blanca es una falsedad encaminada a ganarse la confianza de los galanes:

Ludovico, Ernesto, Irene,



Genaro, Julia, Carlina  
y cuantos estáis presentes:  
avieso trasgo zumbón  
soy, que en el oscuro albergue  
de esa casa, que vacía  
ha tanto que permanece,  
os asusté con engaños,  
ilusiones y accidentes,  
pues viendo que estaba solo,  
sin tener nada que enrede  
de provecho, y que esos necios  
podrían entretenerme,  
fingiendo de Nicoleta  
ser galán, a quien guarnece  
por medio de la justicia,  
no sólo a esos dos pobretes  
volví el juicio, pero a todos,  
ya vecinos, ya parientes,  
cuantos sois, hasta estrecharos  
al último remoquete.  
Dígalo el que en él a Octavio  
hospedase porque fuese  
la oculta puerta de cedro  
senda por donde a la verde  
mansión del jardín pasase,  
y dígalo finalmente  
ser yo quien a Irene di  
el retrato, y quien, al verse  
arriesgado ese criado,  
libré porque no dijese  
dónde se ocultaba su amo,  
repitiendo tantas veces  
los enredos de mis artes,  
ya en una estatua aparente,

ya en un fingido festín,  
ya en un falso ramillete,  
ya en un supuesto naranjo,  
ya en un saltimbanqui alegre  
y ya en un traidor espejo,  
mudando continuamente  
rostros, máscaras y trajes,  
y pues todo esto viene  
a parar en que, sin que haya  
intención, más que el juguete,  
hice mis Carnestolendas,  
quédense todos ustedes  
a buenas noches, que yo  
voy a otra parte en que pruebe  
que, si siempre con embustes  
se parecen a los duendes  
los alcahuetes, por chiste  
duendes son los alcahuetes (Vase) [f. 48 r-48 v].

Aparentemente, pues, Zamora se decanta por la solución “diabólica”, la más cercana a los personajes populares, como el cobarde Chicho Trufaldín, que no ha dejado de sospechar que está delante de un ser sobrenatural. Lo cual no deja de ser cierto, pero tampoco hay que olvidar lo que dice el propio trago: “todo esto viene / a parar en que, sin que haya / intención más que juguete, / hice mis Carnestolendas”. No hay que tomarse en serio ni la magia blanca ni la creencia en tragos, pues estamos ante un juguete, una diversión propia de Carnestolendas.

#### Un repertorio de especialidades italianas.

*Duendes son alcahuetes* no es propiamente una comedia italiana, sino una “trova” de las farsas de los Trufaldines. Zamora no se debió de proponer una traducción de cualquiera de los *scenari* sobre el *spirito Foletto* que hubieran representado los Trufaldines, sino una comedia española con todos los elementos espectaculares que habían hecho famosos a los cómicos italianos en Madrid. Así, la comedia incorpora todo un repertorio de

*lazzi* (pasos los llamaría un teórico de su tiempo) italianos, un perfecto muestrario de las habilidades que mostraban en escena los *Coviello*, *Truffaldino* y *Pantalone*, así como de las mutaciones, las tramoyas y los trucos de todo tipo que llenaban la escena de la farsa italiana.

*El “chacharrón”.*

Probablemente uno de los más evidentes por su carácter no estructural, desligado de la trama de la comedia, es la aparición de un *saltimbanco*, un charlatán o *chacharrón*<sup>53</sup> que entretiene los ocios de Irene en el acto segundo. Ernesto lo presenta como

un saltimbanqui afamado  
que ha venido de Milán,  
cuyas varias novedades  
de bálsamos e invenciones,  
juegos y adivinaciones  
y otras mil curiosidades  
asombro de Italia son. [f. 21 r]

El *chacharrón* no defrauda estas expectativas. Sale “vestido a lo italiano ridículamente, con un cajoncillo pendiente de una correa” y va haciendo su número, que es de auténtico charlatán de feria. Se presenta en italiano macarrónico:

Venite a vedere adeso  
miei signori, le ymbenzioni  
que servon di pasatempo  
a tuto il chenero humano [f. 25v].

Ante la admiración de las muchachas y los hombres, va mostrando sus habilidades: toma un veneno y se hace una tremenda herida en un brazo, pero con un contraveneno de su invención y una pócima que cura todas las heridas queda sano en un instante, después de lo

---

<sup>53</sup> *Chacharrón* o *chacharón* es evidente transcripción del italiano *chiachierone*, “hablador, charlatán”.

cual se presenta, con su incontenible cháchara, como “Esculapio Rompilcolo”, discípulo directo de Apolo:

Nobilísima chente que graziate  
con benino favor la mía persona  
non aspeti si noble corona  
dudir dame e'l altrui charlatanate:  
me chamo Esculapio Rompilcolo  
in omnia fui e per omnia adotorato  
de morbis a Aristotile ho insenato  
e Laureato poi por man di Apolo [f. 26v].

Ante las peticiones de los circunstantes de que haga otra suerte “sin tanto escándalo sangriento”, el *chacharrón* ofrece mostrar los delfines de los mares indianos o lo que piensa el viejo Tamerlán de Persia, en lo que parece ser una muestra de lo que contiene la cajita que traía colgada al cuello, evidentemente un aparato de juegos ópticos de los que eran conocidos en la época como *mundinovi*. Pero finalmente, ante la insistencia de Ernesto, lo que hace es mostrar sus dotes adivinatorias y acaba con juegos de manos.

El fragmento, que es todo un cuadro vivo de las habilidades de los charlatanes de feria, resulta sorprendentemente parecido a la descripción de los *saltimbanqui* que hizo Moratín casi un siglo más tarde, durante su viaje a Italia. Al hablar de las diversiones que pueden encontrarse en Venecia, hace una animada descripción de los charlatanes de la Plaza de San Marcos:

Sabido es ya que Venecia sea la ciudad de Italia en que más diversiones hay, y en mi opinión la de los charlatanes no es la menor, a lo menos yo la prefiero a muchas. La Piazzeta, donde está el Palacio Ducal, y la hermosa Riva de Schiavoni, es el teatro de estos rudos espectáculos: por todas partes se ven montones de gente, que oye absorta la verbosidad de aquellos oradores. Uno, subido en una mesa con un gran lienzo detrás, donde está mal pintado con almagre y yeso su retrato, y a un lado un aparador portátil lleno de bragueros, frasquitos de esencias, papeles de polvos y ungüentos para la ceática, para los ojos, para los zapatos, para las lombrices, para las muelas, para las manchas, para los callos, para los santos, para el mal de orina, en suma, para todo cuanto puede ocurrir en esta vida

mortal, predica al público sus elogios, y le entretiene hablando tres horas seguidas, con una fluencia, una gesticulación y un manoteo que no hay más que pedir. [...] Otro, metido entre cuatro palos, cubiertos con una cortina, da al público un drama en miniatura de los desgraciados amores de Arlequín, sus disputas con Pantalone, sus combates con Pulcinella, sin omitir aquella situación verdaderamente trágica, en que Pulcinella le sorprende, y con una barbarie inaudita le da en la cabeza treinta o cuarenta martillazos, que el menor de ellos bastaría a acabar, no digo yo con Arlequín, pero con el mismo Alcides. Otro toca una trompeta y a grandes voces llama a la gente para que venga a ver, por tres o cuatro agujeros de un cajón, las maravillas más portentosas que jamás se vieron; por un cuarto enseña las siete maravillas del mundo: la Iglesia de San Pedro, el Alhambra de Granada, San Pablo de Londres, el Monte Vesuvio, la ciudad de Pekín y el Serrallo de Constantinopla. [...] Otro, con unos cubiletes y una baraja y un perro de aguas lleno de lodo, hace cosas que aturden al numeroso concurso de barcarolos y marineros; bien que protestan continuamente que allí no hay magia, y que todo es fuerza de la física más sutil [Fernández de Moratín, 1988: 408-410].

No falta nada para ser un vivo retrato de la escena del *chacharrón*: los remedios para curar todo tipo de males, el cajoncito a través del cual se pueden ver las maravillas del mundo, e incluso los cubiletes mediante los cuales se producen apariciones y se adivinan secretos bien guardados por los circunstantes (la baraja y el perrito de aguas revelan esta especialidad). No falta siquiera la referencia a Arlequín, Pantalone y Pulcinella para mostrar la íntima relación entre estos *saltimbanqui* y la *commedia dell'arte*. Es cierto que han pasado casi cien años desde la comedia de Zamora a los viajes de Moratín, pero la pervivencia de este tipo de espectáculos casi hasta nuestros días nos permite conjeturar que lo que se daba en 1795 no era muy distinto de lo que era posible ver en 1709.

Es cierto que la descripción de Moratín se refiere a un charlatán real, y no a un personaje teatral. Pero éste se había incorporado al mundo de la *commedia dell'Arte* como un *lazzo* bastante codificado. El padre Placido Adriani, que había sido cómico durante muchos años antes de ordenarse, incluyó en su *Selva, overo Zibaldone di concetti comici*, de 1734, dentro del apartado de “*scene toscane*”, una “*Scena di ciarlatano*” que recuerda tanto al saltimbanco de Moratín como al “chacharrón” de Zamora:

Questa sera miei riueriti Padroni son montato sopra queste tauole a solo riflesso di far beneficio al mio prossimo; non già perche io abbia bisogno di cauar denare dalle borze di Loro Signori, mentre per parlargli con La solita mia sincerità, li miei guadagni non sono questi, ma essendo io obbligato in coscienza à dispensare questo mio gran medicamento; il quale è composto di sughi d'erbe, pietre simpatiche, de' sali fissi, sali uolatili, sali sentiali, minerali, mezzi minerali, estrati, tinture, spiriti, lagrime, bitumi, ragie, e di molte altre quantità di droghe hò formato un 'Arcano, un eLixiruite, un Fármaco, che chi ne prenderà quattro gocce nel brodo, questo hà proprietá di corroborare, distruggere, e digerire qualsiasi morbo, e à momento sentirsi solleuato: questo uale ad una ritenzion d'orina apre quei meati, passa por quelli uasi, e diureticamente ui dà la uostra bramata salute. Questo uale ad un catarro, che fosse inuecchiato, como à una Ciática, beuete pur di questo mio Liquore che sentirete à riscaldar quella parte, consumerà quella flussione, et in breue resterete solleuati. Uale ad altro? Ci uorrebbe miei Signori un petto di bronzo, una lingua d'acciaio per poter esprimere in qualche parte le sue innumerabili uirtù. Uno di questi miei riueriti Padroni dirè ne uorrei un uaso: sentite Signori in atto di pagamento no ci è prezzo, ma perche hò genio di seruirli mandino mezzo ducato pero solo atto di loro cortesia: si fermino: è uiua la nobiltà di loro signori mandino quatto Carlini; siano e perche ci possa stare il pouero e il ricco per questi quattro uasi che mi sono restati mandino un Carlino, che io li uoglio far uedere il dono e il regalo... [Pandolfi, 1988, IV: 272].



53. Escena de *commedia* con un *saltimbanco* o *ciaccerone* pregonando su mercancía.

“Ira de Dios, cómo garla”, que diría Nicoletta. Las semejanzas con el texto de Zamora son notables, comenzando por el “miei Signori” que repiten uno y otro charlatán, y acabando por los mismos trucos para vender el elixir que lo cura todo.

#### *El baile.*

Igual de innecesario para la trama de la comedia que la intervención del *chacharrón* es el baile de la segunda jornada. Se trata de un convite organizado por “madama Francesquina”, personaje que no aparece ni vuelve a ser citado, y al que van Octavio e Irene por arte de magia. Esto se consigue mediante una mutación de gran espectacularidad, que debía de ser el plato fuerte de la función en cuanto a escenografía:

*Mientras estos versos ha ido bajando otro medio tablado adornado de abanicos y tafetanes de varios colores y cornucopias con hachetas encendidas; en el claro de en medio vendrán el Rey y la Reina del baile con disfraces de indios. En los dos últimos vendrán de dos puertas saliendo a su tiempo por la derecha el Bastón disfrazado de calza atacada y en los dos claros del intermedio vendrán algunos músicos con violines con el disfraz que pareciere aunque sea ridículo como Diablos o matachines, y el Foletto pendiente de una nube que viene al pie del rastrillo [f. 29v-30r].*

De forma más espectacular desaparece la mutación de baile cuando se deshace el encanto y todo se oculta a la vista por escotillones y alambres, es decir, en el foso y en las alturas.

*Con truenos sordos se hunde el teatro y en varios alambres y escotillones todas las máscaras, quedando solos Octavio y el Foletto. [f. 32 v]*

El baile, una de las especialidades de los Trufaldines, no dejará de hacer su aparición en todas las comedias de magia, y será siempre motivo de espectaculares mutaciones que dejarán chiquita esta de *El espíritu foletto*.

#### *Juegos de manos.*

Si algo caracteriza al foletto, además de su capacidad acrobática, es su habilidad como prestidigitador. En varias ocasiones muestra esta faceta suya, haciendo aparecer y desaparecer objetos o personas. Así, cuando está actuando como *chacharrón*, consigue, mediante un cubilete, que Chicho Trufaldín aparezca debajo del cubilete que está manejando sobre la mesa:

*Saca un cubiletillo y le pone en medio de la mesa dándole con una varilla hasta que va creciendo del tamaño que quepa debajo la cabeza de un hombre [...] dando con la varilla habla como al oído [...] Quita el cubilete y sacando Chicho la cabeza para decir el medio verso vuelve a ponerlo deprisa [f. 28r].*



Estamos ante un auténtico juego de manos tal como se practica en los espectáculos de variedades hoy en día. Es, por supuesto, una habilidad del *chacharrón*, “saltimbanco” con gajes propios del espectáculo de plaza pública, pero en otras ocasiones tenemos juegos semejantes con distintas caracterizaciones del foletto.

En la jornada primera el duende aparece disfrazado de estatua en el jardín de Irene. Mientras ésta se pasea, él le deja en las manos, sin que ella lo note, un ramillete dentro del cual hay un retrato de Octavio.

Algo muy semejante, pero más elaborado, sucede en la jornada tercera. Estando Irene y Julia en el jardín,

*Sale el Foletto vestido de jardinero con el azadón al hombro y en la mano un tulipán blanco con su tallo y hojas [f. 38r].*

El tulipán resulta ser una carta que Genaro entregó al Foletto para que la diese a su amada. Son, en conjunto, juegos de prestidigitación que aún hoy día sorprenden al público en los espectáculos de variedades.

#### *Apariciones sorprendentes.*

Otra de las habilidades del foletto es su capacidad para aparecer en cualquier ocasión de las formas más insospechadas, aunque siempre de manera que queda claro su dominio acrobático. Ya la primera vez que se presenta en escena lo hace bajando de las alturas “en un alambre”. Los vuelos son una de sus especialidades, como lo demuestra al traer por los aires al gracioso en la jornada tercera, en el baile, donde se presenta “en una nube” y en su gloriosa –aunque infernal- despedida, cuando aclara a los circunstantes quién es y cuáles han sido sus artes mientras se desvanece en “un pirámide de nubes”:

*En una nube oscura va subiendo de debajo del tablado el Foletto, en traje de demonio, y como va representando se va elevando en un pirámide de las propias nubes hasta que a su tiempo se desvanece. [f. 47v]*

Pero no sólo es capaz de volar. Como estatua romana sale de debajo del tablado en el jardín de Irene. Y, estando Chicho y Genaro en la cárcel, hace una sorprendente aparición a través de un espejo:

CHICHO.- Veamos, pues allí hay espejo,  
si me he levantado hermoso [...].

JUANETÍN.- ¿Quién al baile te llevó  
por salir con tu porfía?

CHICHO.- El diablo.

FOLETO.- Sí llevaría.

CHICHO.- Mas, pues ya eso se pasó,  
deja que al perfil no más  
me mire... pero ¿qué vi?  
¡Ay, desdichado de mí?

GENARO.- ¿Qué es eso?

CHICHO.- ¡San Gil, San Blas!

JUANETÍN.- ¿Qué has visto?

CHICHO.- Un hombre encubierto  
de una máscara, que entró  
a matarme.

FOLETO.- Ése soy yo. [f. 34r]

Los espejos que en realidad son puertas, las apariciones a través de objetos aparentemente impenetrables, forman parte del repertorio de los prestidigitadores y magos de todos los tiempos y, sin duda, de las habilidades de los Trufaldines.

### *Los vuelos del gracioso.*

El miedo del gracioso ante el foletto es, como hemos visto, una de las características básicas de las comedias con duende desde que Cosme mostrara su terror ante la dama-duende calderoniana. En *El espíritu foletto* se hace abundante uso de este paso, complicándolo con un efecto de tramoya: el vuelo del criado, arrebatado por los aires merced a las artes mágicas del duende. En el acto tercero, Chicho es salvado de ser

torturado gracias al Foleto, que lo lleva a su casa atravesando los aires en una situación desairada:

*Entranse habiendo atravesado el tablado, y en una canal que habrá al lado opuesto baja el Foleto trayendo a Chicho en calzoncillos y camisa [f. 44 r].*

Este vuelo grotesco, que sin duda estaba “decorado” por los aspavientos y gritos de Chicho, estaba destinado a tener singular fortuna en la comedia de magia posterior, que hará de él un uso tan constante que en las comedias de magia tardías los propios criados ironizan sobre lo inevitable de los vuelos.

*Investidura burlesca.*

Transportado por el aire en calzoncillos, el gracioso está en situación poco airosa. El Foleto lo saca de ella dejándolo de nuevo en ridículo. Cuatro matachines con disfraz de diablos lo visten de manera ridícula:

*Salen cuatro matachines con máscaras de diablos trayendo repartidas las alhajas y un vestido ridículo que le ponen mientras la música, haciendo visajes.*

MÚSICA (*Dentro*).- El seó Chicho Batocho  
sea bien llegado  
adonde se le vista  
con treinta diablos,  
que al fin es bueno  
aun el tener amigos en el Infierno.

CHICHO.- Bueno estoy yo, con capirote y saco. [f. 44r]

Esta investidura, que es una ceremonia carnavalesca, evidente parodia de otras investiduras serias, tanto religiosas como seglares, tendrá una extraordinaria fortuna en las comedias de magia derivadas de ésta.

*La máscara de invisibilidad y el anillo mágico.*

En el acto segundo, el foletto entrega una máscara a Octavio con la que el personaje se vuelve invisible. El galán hará uso de este instrumento mágico en el acto tercero, cuando Ernesto y sus criados lo descubren en el jardín hablando con Irene. Octavio, como corresponde a su papel, lucha valerosamente con los esbirros, pero se reserva la máscara para utilizarla cuando la necesite. En esto Irene, que se niega a seguir al foletto, siente una mano que toma la suya:

IRENE.-                ¡Ay, Dios! ¿Quién me ase la mano  
                             sin verle?

OCTAVIO.-                Yo soy, no temas.

IRENE.-                ¿Octavio?

OCTAVIO.-                Sí, y pues debí  
                             a la invisible cautela  
                             de esta máscara, quebrada  
                             la espada, el que a sacar vuelva  
                             tu hermosura del peligro,  
                             ¿qué resuelves? [f. 42r]

Además de esta máscara de invisibilidad, se utiliza otro instrumento mágico en la obra, el anillo que el duende entrega a Chicho para que, viéndose en algún peligro, se salve de él con sólo decir “Foletto”, y que, en efecto, servirá para que el criado se libre del tormento. El anillo, de larga tradición en todas las historias de este tipo, tanto teatrales como narrativas, se usa igualmente en las comedias italianas, entre ellas en *Lo Spirito Folleto*, en donde, como hemos visto, es el objeto fundamental para la resolución del enredo, y tendrá una gran importancia en una de las comedias de magia más significativas de José de Cañizares, *El anillo de Giges*.

En cuanto a la invisibilidad producida por un objeto mágico, debía de ser tan corriente en la comedia de magia que Moratín cita no menos de tres comedias entre las que vio en Italia en los años de 1790 en que se usa este recurso:

- *Pulcinella protetto dalla fata Seraffineta*, que vio en Nápoles, en el Teatro Nuovo. En ella Pulcinella se volvía invisible gracias a una vara mágica [Fernández de Moratín, 1988: 302]
- *Il gran mago Aristone vinto dalla magia di Pulcinella*, también con vara mágica, que tuvo ocasión de ver en el Teatro de San Carlino de Nápoles [Fernández de Moratín, 1988: 304]
- *I portenti della goma arabica dell'albero incantato, con Truffaldino mago*, vista en el Teatro de San Crisóstomo de Venecia. Como suele, Moratín hace una buena descripción de la rocambolesca trama de la obra:

Farsa a soggetto. Unos ladrones asaltan a Arlequín en medio de un bosque, y le dejan en camisa, en la cual camisa aparece una inscripción que dice: *Ristaurata anno 1794*. Después oye voces dentro de un árbol, desgaja un ramo y el árbol se convierte en un pabellón, de donde sale el Mago Caraculiandro, que estaba condenado a habitar por ochocientos años aquel tronco, si no venía a desencantarle el mayor idiota del mundo. Agradecido, pues, a la merced que Arlequín le ha hecho, le da un pedazo de goma arábiga de tan poderosa virtud que, teniéndola en la mano derecha, podrá transformarse en la figura que quiera, y pasándola a la izquierda se hará invisible, le introduce diez mil demonios en la espada de palo, para que pueda hacer con ella cuantas diabluras necesite, y además le señala tres demonios pajes para cualquier cosa cualquier cosa que pueda ocurrirle, de los cuales el uno se llama *Catenaccio* y el otro *Gambastorta*. Ya se infiere que todo esto ha de venir a parar sobre el triste Pantalone, al cual se le hacen mil burlas, como también al juez y alguaciles, entreveradas de palos, torniscones, vejigazos, cohetes, etc. [Fernández de Moratín, 1988: 426]

Hay que ser prudentes, sin embargo, a la hora de valorar estas obras, ya que no es impensable una influencia a la inversa, de las comedias españolas a las italianas, y concretamente de *El anillo de Giges*, en donde Cañizares une los dos temas, el de la invisibilidad y el anillo mágico, en una comedia modélica.

*La estatua viva.*

Durante la primera jornada, el Duende se presenta en el jardín de Irene disfrazado de estatua. De esta forma puede darle el ramillete con el retrato de Octavio que hará enamorarse a la joven sin que ésta sepa cómo ha llegado a sus manos. La acotación reza:

*Mientras se pasea Irene va saliendo debajo del tablado una nube, cuyos gajos se abren, saliendo el Foletto en traje a la romana con un ramillete en la mano [f. 11r].*

Posteriormente, en la jornada II, antes de la aparición del *chacharrón*, vuelve a manifestarse el Foletto en figura de estatua. En esta ocasión el texto es más explícito al respecto:

*Éntranse y descubriéndose en medio del teatro un nicho de yedras y flores en que estará el Foletto vestido de blanco en forma de estatua y a mano izquierda la puerta enramada [f. 19v].*

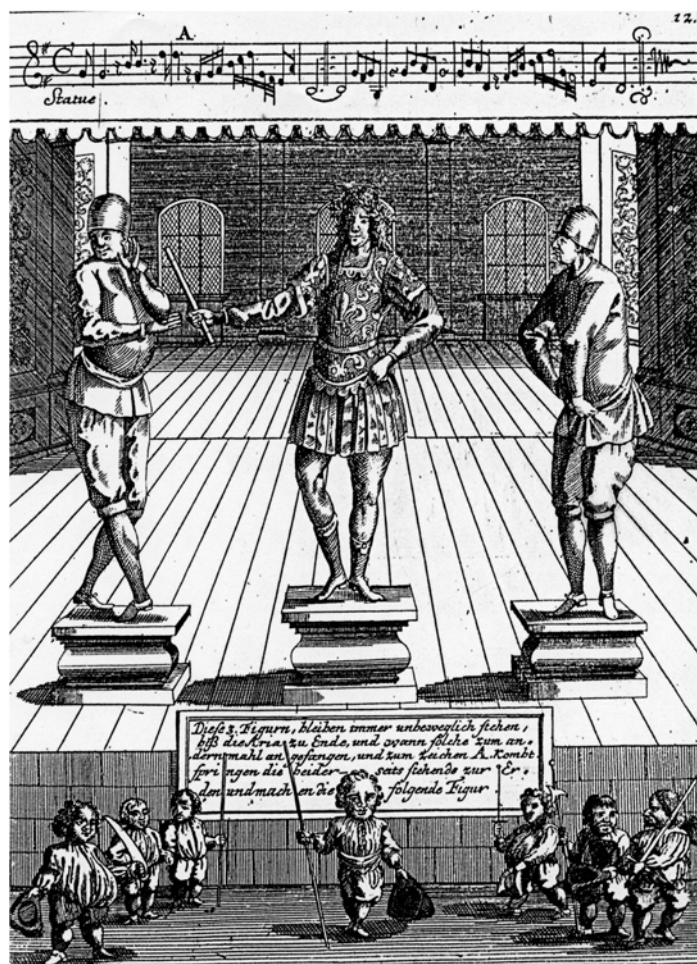
Vuelven a repetirse los mismos juegos con el duende, que permanece inmóvil ante las muchachas y sólo se manifiesta tal cual es ante Chicho y Octavio.

La conversión en estatua y el juego de la inmovilidad absoluta sigue siendo una de las habilidades características del mimo actual, y se puede comprobar en multitud de mimos callejeros en cualquier ciudad europea. Y era ya una característica del trabajo de los actores de *commedia dell'arte*. Pandolfi cita, entre los *scenari* representados en Rusia, en la corte de la emperatriz Anna Joannovna, durante la temporada 1733-1734, un *Arlecchino statua*, del que da el siguiente resumen:

Pantalone, completamente preso dall'astrologia, apprende da un pronostico che le sue due figlie sono destinati a splendidi matrimoni, e perciò respinge Silvio e Odoardo. Per raggiungere il loro intento, nonostante l'opposizione del padre, gli innamorati sono costretti a chiedere l'aiuto di Brighella e Arlecchino. I due fanno molte burle al vecchio, che accorgendosi infine di essere stato canzonato, scorda le sue superstizioni, approva i matrimoni e perdona ai mediatori [Pandolfi, 1988, V: 391].

Dado el título de la obra, no puede caber duda de que, entre las “multe burle” infligidas a Pantalone, debía de tener un lugar prominente la conversión de *Arlecchino* en estatua, con la consiguiente aparición y desaparición de objetos ante las atónitas narices del viejo.

Pero no es el único *scenario* que hace referencia a este efecto teatral: entre los representados por Riccoboni en París en 1716 se encuentra el titulado *Arlequin, enfant, statue et perroquet*, cuyo argumento coincide en líneas generales con el de *Arlecchino statua*: las burlas ideadas por Arlequín y Scapin para que sus amos Lelio y Mario puedan casarse con Silvia y Angélica venciendo la oposición de Pantalone [Pandolfi, 1988: 165].



54. *Ballo di statue*. Ilustración del libro de Lambranzi.

*Duendes son alcahuetes*, en donde también tenemos una pareja de enamorados que trata de conseguir a sus damas mediante una serie de engaños, entra, pues, por derecho propio, dentro de las comedias “con estatua” que fueron corrientes en la tradición de la “commedia dell’arte” a principios del siglo XVIII. Posteriormente, la animación de estatuas se convertiría en un efecto ampliamente utilizado en las comedias de magia [Álvarez Barrientos, 1986: 118-124], efecto que, según Caldera, es “exclusivo” de estas comedias. En todo caso, fue un recurso ya utilizado por los Trufaldines en *Il pomo d’oro* (las estatuas que cobran vida en la visión que Palas ofrece a Paris) y en *La guerra y la paz entre los elementos* (las estatuas vivas de la máquina de Prometeo).

#### *El duendecillo.*

Un rasgo curioso en muchas de las comedias inspiradas en los Trufaldines y, desde luego, en las que se confiesan imitaciones de las italianas, es la aparición de un niño en un papel de poca importancia desde el punto de vista de la trama, aunque probablemente tuviera interés desde el punto de vista del espectáculo.

En la obra de Zamora este niño tiene el papel de duendecillo. Hace una rápida aparición durante la segunda jornada, cuando Octavio, con la máscara que lo hace invisible, se lleva a Irene del jardín y el duendecillo les sirve de guía para llegar a casa del duende, pero en la tercera jornada tiene un papel más lucido, cuando el foletto lleva volando a Chicho a la casa encantada y lo deja en manos de un foletillo:

FOLETO.-	Foletillo.
DUENDE.-	Señor.
FOLETO.-	Alumbra a Chicho.
CHICHO.-	Alumbra a Chicho, doyte un real de ocho.

En un alambre baja de rápido un chiquillo vestido de Duende con un cabo de hacha chamº  
(¿?) [f. 44r].



El duendecillo se lleva a Chicho y, en vista de que está en calzoncillos, manda que cuatro “matachines con máscara de diablos” lo vistan ridículamente. Al entrar Genaro con una bujía, “vuela diagonalmente el duende, subiendo los matachines en las dos canales”.

El duendecillo no volverá a aparecer en la comedia. Así pues, su intervención es brevísima y de poca importancia, pues lo mismo que hace él pudiera hacerlo el foletto. Sin embargo, su aparición “de rápido” y su salida en vuelo diagonal nos indican que se trataba de un número de acrobacia sorprendente y eficaz para un público sediento de “efectos especiales”. El hecho de que sea un niño parece claro que se debe a la mayor agilidad de éstos para los números de volatines y la facilidad que supone un peso menor para el manejo de las tramoyas.

#### ¿Coviello, spirito folletto?

Como hemos podido comprobar, el foletto era un personaje verdaderamente proteico: capaz de volar por los aires, de hundirse en los escotillones y de aparecer bajo un baúl, pero también de transformarse en estatua, consiguiendo una inmovilidad casi absoluta, o de hacerse charlatán de feria. Diablos y hombre a la vez, este duende precisa de un actor de gran habilidad acrobática, dotado de una enorme expresividad corporal y de fuerte *vis comica*, además de una acentuada capacidad de transformación. Es, en fin, el personaje ideal para el lucimiento de un actor. De ahí que sea un papel indiferente al sexo del actor que lo interpreta: junto a *Arlequín esprit follet* encontramos una *Smeraldina spirito folletto* y una *Coraline esprit follet*. Se trata de obras en donde cada uno de estos actores o actrices mostraba todo su repertorio de habilidades gestuales y verbales para engatusar a los demás personajes y, sin duda, al maravillado público.

A pesar de que Zamora no debió de copiarlo al pie de la letra, parece evidente que debió de haber un escenario de *spirito folletto* sobre el que construiría su comedia. Ahora bien, ¿era éste un *Truffaldino, spirito folletto*, un *Pantalone, spirito folletto* o incluso un *Colombina, spirito folletto*? Probablemente ninguno de los tres: Todo apunta a que se trataba de un *Coviello, spirito folletto*.

Gennaro Sacchi, *Coviello*, había hecho famoso su personaje, caracterizado, como hemos visto, por la cantidad de papeles que era capaz de asumir. Esto supone que el actor debía ser capaz de actuar como un viejo compadre de *Pantalone*, como un apicarado *zanni*

compañero de *Truffaldino* o como un auténtico *capitano*. De hecho, éste último debía de ser su papel principal. Y curiosamente, el Foletto hace su primera aparición en *Duendes son alcahuetes* vestido como *capitano*:

En un alambre baja de rápido el Foletto en traje de soldado con capote encarnado y una mascarilla en el rostro [f. 6r].

En otras ocasiones se nos describe esta mascarilla: Chicho le confiesa a Ernesto que de todos los enredos tiene la culpa un “duende familiar / con su máscara de tizne”, lo que nos revela que era negra. El foletto no se quita nunca la máscara, como no lo hace nunca el actor de *commedia dell’arte*. Lo que hace en alguna ocasión es ponerse otra blanca sobre ella. Todo indica que sólo dos personajes pueden hacer el duende, *Coviello* y *Truffaldino*, los dos enmascarados de negro, los dos capaces de habilidades acrobáticas, pero *Truffaldino* se debe descartar porque está perfectamente representado en el personaje de Chicho Trufaldín, con todo el carácter propio de este *zanni*: bobalicón, perpetuamente hambriento, gran amigo del vino y de una grosera comicidad.

Hay, por otra parte, una obra breve que viene a confirmar esta atribución a *Coviello* del personaje del Duende: la *Mojiganga de la casa del duende*, que analizaremos más adelante, nos presenta a un personaje muy semejante al foletto, habitante de una casa encantada por su presencia y capaz de las más variadas transformaciones en el breve tiempo de la mojiganga. Pues bien, en una de estas metamorfosis, se convierte en Gennaro Sacchi:

*Salen dos Hombres y una Tapada.*

Mujer. No es posible.

Hombre 1º. Carteles,  
si la vista no me engaña.  
Vamos.

Lee. Aquí el Genarino  
hace habilidades varias  
y la ópera de Milán.

Mujer. No había oído tal.

Hombre 1º.

Se hallan  
en la corte cada día  
novedades extremadas.

*Sale el Duende de trofaldín.*

Duende.

*Benvenuto, me signori,  
vole verede la danza  
e la ópera di Milano. [vv. 323-333]*

### Importancia de *Duendes son alcahuetes*.

A pesar de la modestia de sus declaraciones, Antonio de Zamora consiguió con *Duendes son alcahuetes* una obra de singular trascendencia. Tomando como modelo las comedias de magia de los italianos, creó una obra que respondía tanto a la espectacularidad de éstos como a la exigencia del público español de una trama de enredo consistente, un texto escrito y versificado y unos personajes reconocibles que derivaban de lo mejor de la comedia española del siglo anterior.

Su éxito fue extraordinario. A partir de su “trova” comienzan a aparecer en España las comedias de magia, derivadas en parte de las italianas, pero con el modelo siempre presente de la de Zamora. Éste había dado con la fórmula que necesitaba el público madrileño, y esta fórmula se mantuvo con notable salud durante todo el siglo XVIII y gran parte del XIX. Solamente por eso, y al margen de la calidad del texto, *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto* marca un hito en la historia del teatro español. Muchas comedias mejores que ella no han tenido este carácter de creadoras de un género que marcaría con su impronta toda una época.

El propio Zamora fue uno de los primeros que siguió el rumbo marcado por su comedia, escribiendo una segunda parte de *El espíritu foletto*. Sin embargo, el autor muestra desde el principio su disgusto por hacer una simple continuación de la obra anterior, y manifiesta su deseo de hacer algo distinto. El foletto, que hace su espectacular aparición al comienzo de la obra, declara en una suerte de loa su propósito de emprender nuevas aventuras sin seguir las huellas de su predecesora:

Muy bien pudiera yo con las figuras  
de la primer Comedia, hacer diabluras

(como aquí con licencia de Poeta)  
introduciendo en ésta a Nicoleta,  
Genaro, Octavio Irene, Franchisquina,  
y la demás restante badurrina  
de Esbirros y Gabino; pues no quiero,  
que eso ya es ir camino carretero,  
y buena o mala sea,  
camisa limpia ha de mudar la idea.  
También me era muy fácil, si quisiera,  
como la vez primera,  
variar de trajes, siendo Caballero,  
Deidad, Criado, Estatua, Jardinero,  
Chacharón, y Alcahuete;  
pero de eso ya estoy hasta el gollete,  
viendo mudar vestido siete u ocho.  
Sólo el seor Chicho Trufaldín Batocho,  
a quien libré por ser grande amigazo  
del rocín, de las vueltas y el trampazo,  
ha de jugar en este acto segundo... [pp. 154-155].

Y en efecto, en esta segunda parte Zamora escoge a los dos personajes más populares de la primera, el foletto y Chicho Trufaldín, y los embarca (físicamente) en una serie de aventuras exóticas en donde los elementos mágicos y espectaculares adquieren una importancia mucho mayor que en la primera parte. Con ellos aparecen personajes españoles, franceses y turcos, ya que la comedia se desarrolla en distintos lugares del Mediterráneo. Los personajes de esta segunda parte son:

El foletto.  
Don Diego de Lara  
Enrique de Latur  
Don Juan de Lara  
Ernesto, Barba  
Piy-Ali, Bajá

Un Diablillo.  
Chicho, Gracioso  
Fabio, Criado  
Juancho, Criado  
Nicola, Vejete  
Un Faquín  
Mahamet  
Moros  
Laureta, Dama  
Beatriz, Dama  
Amira, Esclava,  
Celia, Criada  
Constanza, Criada  
Abdala Jocha  
Músicos.

Se puede comprobar que hay algún personaje secundario que también aparecía en la primera comedia, como el criado Fabio, y, sobre todo, el duendecillo que no deja de hacer su aparición en gran parte de las comedias de magia. Tampoco faltarán los vuelos de Chicho Trufaldín y sus miedos ante las diabluras del foletto, que, evidentemente, se habían convertido en un elemento cómico fundamental para el público madrileño. Lo que distingue a esta comedia es su mayor vuelo fantástico, el abandono de las complicaciones de la trama y de las transformaciones del personaje para centrarse, en cambio, en un desarrollo muy superior de la tramoya. La acotación inicial da idea de los nuevos modos espectaculares que usa el autor en esta comedia:

*Sonando truenos a los lejos, vuela de rápido la cortina, que cierra la boca del Teatro, y se descubrirá un Mar desde la mitad del Tablado, hasta la última distancia, y va poco a poco bajando diagonalmente y para en mediación una Nave con todos sus adornos, y dentro el Foletto, vestido a la moda con capote de grana [p. 153].*

Con todo, no fue Zamora quien más se benefició de la popularidad del duende. No llegó a escribir una tercera parte del *Foletto*. Cañizares y Salvo y Vela tuvieron más suerte o

más tino para desarrollar las virtualidades de este nuevo personaje que se había incorporado a la escena española.

### 7.2.2.- *El Trufaldino español y espiritada fingida*.

Unos años más tarde José de Cañizares, entonces poco conocido como poeta dramático, pero sobradamente famoso en el mundillo teatral por ejercer el cargo de fiscal de comedias, volvió a intentar la suerte de Zamora. En octubre de 1714 la compañía de José de Prado estrena en el Corral de la Cruz su comedia *El Trufaldino español y espiritada fingida*. Desde el título se presenta la comedia como una nueva “trova”, una imitación de las comedias italianas y Cañizares, lo mismo que Zamora, no deja de mostrar su deuda con ellas en una *captatio benevolentiae* dirigida al público en los últimos versos de la obra:

BRIGUELA.- Y aquí *El Trufaldino*  
da fin. Si no es gran comedia,  
lo que el ingenio al principio  
ofreció fue imitación,  
no lo demás: si ha cumplido,  
TODOS.- vengan dos o tres palmadas  
o acá en castellano un vitor [f. 40r].

La comedia, en efecto, empieza por una especie de loa incluida dentro del cuerpo de la misma, en donde el autor de comedias, José de Prado, explica las circunstancias de la escritura y el estreno de *El Trufaldino español*, dejándonos un precioso documento de las dificultades en que se encontraban en aquellos años los cómicos españoles y las razones últimas de la creación de este tipo de comedias “a la italiana”. Dice esta loa:

*Sale Eduardo solo.*

EDUARDO. ¿Pensaréis, noble auditorio,  
bello concurso de damas,  
cónclave de caballeros,

noble mosquetera escuadra  
y cuantos en sí el corral  
contiene de banda a banda,  
que venís a oír comedia  
de don Juan y de doña Ana,  
cosa de Castilla, idea,  
fábula, invención o chanzas?  
Pues bien se puede volver  
el que ha creído encontrarla,  
porque viendo todo el año  
con comedias castellanas  
no entrar en meses enteros  
en este corral un alma,  
yo, que soy autor, y tengo  
de suplir todas las faltas,  
despedí la compañía  
no pudiendo sustentarla  
y ya se han ido con Dios  
las tres Manuelas y Paula,  
Águeda, Ana, y tras ellas  
galán segundo y el barba,  
tercero, cuarto y gracioso;  
mas viendo que se me acaba  
el tiempo, y que la escritura  
se ha de cumplir, otra farsa  
he formado, recibiendo  
la compañía italiana:  
la señora Columbina,  
señora Flaminia, Eulalia,  
Doctor, Pantalón, Cobielo,  
Briguela, Trufaldí<sup>54</sup> en tablas  
tenéis, y yo hasta mi nombre

---

<sup>54</sup> Sobrepuesto al nombre “Florindo”, tachado. De ahí esta extraña y nada significativa denominación de Trufaldino, que ha perdido una sílaba por la tiranía del verso de ocho sílabas. Es muy probable que este discurso, en la versión original, lo dijera Trufaldino: por ello no se citaría y citaría, en cambio, a Florindo.

dejo guardado en el arca  
y ya me llamo Eduardo,  
y aún para más semejanzas,  
pues comedia trufaldina  
no es más que hablar en varias  
lenguas, como genovesa,  
senesa<sup>55</sup>, napolitana,  
boloñesa, piamontesa,  
milanesa y bergamasca,  
cada uno con la manía  
que en la nación sobresalga,  
acá he querido que sigan  
la misma vereda, y hablan  
en idioma portugués,  
en la lengua catalana,  
en vizcaíno, dejando  
graciosos, galán y damas  
que hablen en lengua española  
como allá en lengua toscana;  
sólo en italiano, porque  
no se olvide que es de Italia  
la invención, habla Manuela,  
y van macarronizadas  
las lenguas porque se entiendan,  
que, si no, fuera una zambra.  
La invención es exquisita,  
la empresa bien veis que es ardua  
y sólo es posible a fuerza  
de ingenio desempeñarla,  
no hemos podido hacer más  
por que ustedes tengan ganas  
de vernos que transformarnos  
personas, voces y caras,

---

<sup>55</sup> Sustituye a otra lengua, tachada, que no he podido descifrar.



teatro, idea y asunto  
en otros objetos hasta  
que imitando sus primores  
venzamos nuestra desgracia,  
y, pues de la antigua norma  
todas las normas truncadas,  
una comedia centauro  
hoy sale, en idea italiana  
y en verso español partida  
esta introducción, miradla  
con piedad, y al acabar  
de la tercera jornada  
con dos palmadas o tres  
me diréis si es buena o mala [f.2r-3r].

El abandono de los corrales por causa del éxito de los Trufaldines en los Caños del Peral está retratado de forma dramática en esta petición de benevolencia que *Eduardo*/Prado dirige al público, no sin tirarle algunas pullas por el injusto olvido en que los ha tenido, de forma que se han visto reducidos a “imitar los primores de los italianos” para “vencer su desgracia”. Así pues, en lugar de seguir el ejemplo de Zamora y crear unos personajes semejantes a los de las comedias italianas, Cañizares entra de lleno en la convención de éstas y el reparto de la comedia nos presenta una auténtica compañía de “*commedia dell’Arte*”. Muy probablemente se trata de la primera compañía de los Trufaldines con el añadido de *Eduardo*, galán de la segunda compañía en sustitución de *Florindo*, el galán de la primera, que aparece, no obstante, tachado en el reparto. Este hecho nos obliga a plantearnos el problema de la fecha de la obra. Parece claro que la comedia se representó en 1714, pero debió de escribirse antes, quizás hacia 1712. El manuscrito que conservamos, sin embargo, no es el del estreno, sino que con toda probabilidad se rehizo para una segunda representación, que se hizo en 1718 [Andioc y Coulon, 1996], cuando la segunda compañía de los Trufaldines estaba ya trabajando en Madrid.

El reparto, en fin, es el siguiente:

Pantaleón, barba, vizcaíno.

Cobielo, portugués.  
 Trufaldino, tonto.  
 El Doctor, catalán.  
 Briguela, andaluz.  
 Florindo, montañés (tachados el nombre y la procedencia)  
 Eduardo, castellano (con asterisco \*).  
 Eulalia, castellana.  
 Flaminia, castellana (tachada una procedencia anterior, quizás “flamenca”)  
 Columbina, italiana.  
 Músicos.  
 Danzarines.  
 Un chico. [fol. 2r].

Al fin de la primera jornada, antes de las aprobaciones, se da el reparto de una función, probablemente la de 1718:

Eulalia.	Sra. Torres.
Flaminia	Sra. Espinosa.
Columbina	Sra. Cabaña.
Eduardo	Prado.
Cubielo	Alejandro.
Pantaleón	Damián.
Trufaldino	Sra. Beatriz.
Doctor	Salvador.
Briguela	Rico.
Matachines	Ignacio, Quirante, Cueva, Rodríguez.
Un chico	El de Ignacio.
Ninfas	Las sras. de la compañía.

Resulta curioso que el papel de *Trufaldino* lo represente una mujer. Es probable que se trate de una muchacha muy joven, capaz por ello de las acrobacias y contorsiones que exigiría el personaje, como ocurrió en 1739 con el espíritu foletto en la obra de Zamora, que estuvo al cargo de la niña Catalina Pacheco [*Fuentes XII*, doc 179].

No menos interesante resulta la descripción que hace Cañizares, a través del autor de comedias, de lo que son “comedias trufaldinas”, un hablar en distintos dialectos dejando solamente a los galanes y damas el habla toscana, lo que nos revela que los italianos hacían comúnmente la comedia tradicional *all'improviso*, y que era este tipo de farsa la que había quedado en el sentir popular como la más característica de los Trufaldines.

De acuerdo con estas ideas, Cañizares asigna un habla “macarrónica” a cada personaje: Pantaleón, el “barba” (contrafigura de *Pantalone*, padre viejo, avariento y bastante mezquino) será vizcaíno y cometerá todas las prevaricaciones lingüísticas que se le atribuyen a esta figura en la literatura española: mezcla de singular y plural, concordancias entre masculino y femenino, cambios de orden, etc.:

PANTALEÓN.            Sobrinos mías,  
                                  ¿cómo de tíos no abrazas  
                                  a personas? [f. 4v].

Cobielo está caracterizado como portugués y por ello será amante tierno, siempre amartelado por su Flaminia, aunque también tiene algo de soldado fanfarrón, probablemente por influencia del *Capitano Coviello*. Su habla está llena de términos cortesés y exaltados:

COBIELO.                Meu amigu de miña alma,  
                                  ¿qué é istu, pois? ¿Vosa mercé  
                                  ou semblante con fantasmas,  
                                  amarrido o gestu, triste  
                                  o bulto? ¿Por qué naon fala? [f. 3v].

Briguela, que está definido como andaluz, presenta en su comportamiento maneras de jaque, fanfarrón y dado a las amenazas como su amo, pero apenas muestra en su habla rastros de los dialectos meridionales. Solamente encontramos un caso de aspiración de la hache en sus intervenciones:

BRIGUELA.-            Amo, ¿qué es lo que mandáis,

qué me ordenáis, qué queréis?,  
que si intentáis, si jacéis,  
si volvéis o si tornáis... [f. 7v]

La criada Columbina es la única italiana del conjunto “porque / no se olvide que es de Italia / la invención”, pero probablemente también porque canta en italiano en varias ocasiones. Su lenguaje, como todos, está “macarronizado”:

COLUMBINA.- Signora,  
¡oh! Qui vedo un altra aurora  
que o numi dei cieli inchina.  
Corpo de Dio, ¿perche  
Vosignoria si embaraza?  
So sua serva, sua ragazza.  
Parlate, ordenate a me. [f. 6v-7r]

Curiosamente, hay no uno, sino dos personajes que hablan en catalán. Uno de ellos, relacionado en la lista de personas, es el Doctor. Caracterizado más como el médico tradicional de la comedia y el entremés español (con sus guantes, su mula y sus remedios poco eficaces) que como el *Dottore* italiano, habla un catalán muy macarrónico, lleno de expresiones castellanas:

DOCTOR.- Lo que tens son endiablados.  
Dónenla dos ous asados  
con un chic de cansalada. [f. 7v]

Pero, además, el niño utilizado por Eulalia para asustar a su padre en la cueva, del que se dice que es el hijo de una vecina, utiliza sorprendentemente el catalán, al aparecer disfrazado de “miguelete”:

NIÑO.- Via fora, lladre,  
que te donaré, per Christo,  
una escopetada. [f. 37r]

Con esta mezcla de lenguas, la obra resulta algo muy cercano a la zambra que se temía el bueno de don José de Cañizares. Pero, como decía él mismo, “la invención es exquisita”. Y es que *El Trufaldino español* es el intento más sistemático, coherente y arriesgado para introducir dentro del teatro español la *commedia dell’arte* con sus convenciones lingüísticas, sus máscaras y sus formas específicas de construcción de la comedia.

El argumento de *El Trufaldino español* es extraordinariamente sencillo: Eulalia, hija de Pantaleón, está enamorada de Eduardo, pero no pueden verse por causa de la avaricia del padre, que quiere casarla con un primo suyo, Sancho de Ziquiricainica, para evitar una dote cuantiosa y que todo quede en la familia. En esta situación, la ingeniosa Eulalia se finge poseída por un espíritu y se dedica a asustar a su padre con sus trances y con extrañas apariciones que consigue mediante tramoya hasta que éste se aviene a casarla con Eduardo. La confusión de Pantaleón, que piensa que su sobrino Sancho es Trufaldino, el criado de Eduardo, y la intervención de un Doctor catalán, enamorado de Eulalia y que no cree en la posesión diabólica de ésta, añaden alguna variación sobre esta situación básica, así como la pareja secundaria formada por el fanfarrón portugués Cobielo y Flaminia, prima de Eulalia, y el trío formado por Trufaldino, Columbina, la criada italiana de Eulalia, y Briguela, el mozo andaluz del Doctor.

Con todo, la progresión dramática es casi inexistente, pues al empezar la obra ya está planteada la situación, Eulalia ha comenzado a “espiritarse” y las dificultades de los amantes son prácticamente las mismas en la primera y la última escena. La estructura de los tres actos es, por otra parte, casi idéntica:

- Planteamiento de la situación y resistencia de Pantaleón a consentir en la boda de su hija.
- Engaño de ésta para convencerle de que está poseída por un diablo.
- Descubrimiento del engaño por parte de Pantaleón y su aliado, el Doctor.
- Salida ingeniosa de Eulalia que consigue salvar la situación.
- Aparición de una tramoya espectacular que consigue aterrar a Pantaleón.
- Concesión por parte de éste de lo que pide su hija.

Con un esquema tan elemental y tan poca variación en la trama, la comicidad de la obra está confiada casi en exclusiva a la que deriva de los distintos lenguajes de los personajes, la constante incomprensión de lo que dicen los otros, y al juego de oposiciones, entrecruzamientos, dúos y tríos que se forman con la intervención de todos ellos. A menudo estos enfrentamientos entre los personajes adquieren el carácter de lo que se denomina en italiano *lazzi* y en la terminología teatral española de la época “pasos”. A veces constituyen auténticos entremeses, como el ridículo desafío entre el fanfarrón Covielo y el pedante Doctor por el amor de Flaminia, que tiene su correlato en el aún más hilarante lance entre Trufaldino y Briguela por los favores de Columbina.

Una auténtica marca de la comedia italiana está constituida por la abundancia de malentendidos producidos por el uso de los distintos dialectos que hablan los personajes. Este rasgo se combina con la constante prevaricación lingüística de Trufaldino, que confunde todo aquello que le dicen, derivándolo en muchas ocasiones a su tema favorito, la comida y la bebida:

COLUMBINA.-	Trufaldino.
TRUFALDINO.-	Columbina.
COLUMBINA.-	Venite a manchare adesso.
TRUFALDINO.-	¿Yo yeso? ¿Pues soy pared?
COLUMBINA.-	Oh, que no parlo di questo.
TRUFALDINO.-	Dame, aunque cueste, un bocado.
COLUMBINA.-	¡Oh, qué bambino tan belo!
TRUFALDINO.-	Eso es bueno, sopa en vino.
COLUMBINA.-	Voi sarete chichisbeo de mia persona.
TRUFALDINO.-	Por chicha mi estómago está muriendo.
COLUMBINA.-	Seque, seque.
TRUFALDINO.-	¿Qué me seque? Pues mójame los gargueros.
COLUMBINA.-	¡Oh, choveneto gradito!
TRUFALDINO.-	¡Oh, italiana de los cielos! [f. 13r].

*El Trufaldín español*, por tanto, debe más a sus fuentes italianas que a las españolas. No se da en ella la mezcla entre la tradición calderoniana y la *commedia dell'arte* que se puede ver en *Duendes son alcahuetes*. Una trama sencilla, una estructura paralela y repetitiva, una acción que avanza a base de *lazzi* casi independientes, unos personajes marcados por un carácter fijo y una forma especial de hablar, todo ello nos lleva a las características propias de la comedia italiana.

#### Fuentes de *El Trufaldino español*.

Frente a la comedia de Zamora, la de Cañizares parece tener una fuente probable: la comedia de Francesco Lachi titulada *La finta spiritata*, publicada en Bolonia en 1670. Sin embargo, la comparación entre las dos obras nos ofrece, junto con algunas semejanzas, tantas disparidades que no se puede concluir que la obra italiana sea fuente, en el sentido tradicional, de la comedia de Cañizares.

La obra de Lachi presenta un número de personajes muy reducido, especialmente si lo comparamos con la nómina de *El Trufaldino español*:

Pacifico, Vecchio.  
Isabella, sua figlia.  
Fiammetta, loro serva.  
Pandolfo, Vecchio fiorentin.  
Pulicinella, suo servo.  
Oratio, Giovane, Amante d'Isabella.  
Trappola, suo servo [Lachi, 1670: 4]

La comedia, escrita en prosa, desarrolla una trama bastante simple, limitada al enredo urdido por Isabella para conseguir que su padre la deje casarse con su enamorado Oratio, trama que corresponde con la que Cañizares desarrolla entre Eulalia y Eduardo. Por lo demás, ni los paralelismos ni el uso de la tramoya de la comedia española parecen tener origen en la obra de Lachi.

Lo cual no significa que no haya ninguna relación entre ambas comedias, sino que la relación no es directa y, en cualquier caso, que Cañizares no se ha limitado a traducir *La finta spiritata* de Lachi. De acuerdo con la forma de producción de la *commedia dell'arte*,

lo más probable es que ésta última se haya incorporado al repertorio de los Trufaldines convertida en *scenario* y haya sufrido las variaciones propias de esta transformación: adaptación a los personajes de la compañía, introducción de nuevas escenas y *lazzi*, reducción o ampliación de la trama, etc.

De hecho, la comedia de Lachi dio lugar a algunas derivaciones como la que recoge el *Gibaldone de'soggetti da recitarsi all'impronto* de Anibale Sersale, conde de Casamarciano, de hacia 1700. Se trata del *scenario* nº 2, titulado *Finti spiritati*, cuyo resumen, según Pandolfi, es el siguiente:

Cintio y Flaminia, Silvio e Isabella, pregano Coviello di aiutarli a combinare i loro matrimoni. Coviello li convince a fingersi spititati, e ad entrare i primi due in casa di Cola, gli altri due in casa di Pascariello ; poi traveste Pulcinella da mago. Il finto mago rivela che per liberare le fanciulle dagli spiriti amorosi che le invadono, devono sposare l'una Cintio, l'altra Silvio. I genitori acconsentono [Pandolfi, 1988, V: 343].

El *scenario* tiene un aire de familia indudable con *El Trufaldino español*, si bien encontramos en éste dos parejas espiritadas y el papel de creador del enredo corresponde aquí a *Coviello* en lugar de a la ingeniosa Eulalia. De todas formas, se trata de las variaciones propias de las distintas compañías que representaban las obras. El *scenario* del conde de Casamarciano incluye, como es lógico, personajes típicamente napolitanos, como *Pulcinella* y *Cola*, que no aparecen en la comedia madrileña.

Con todo ello, la trama casi idéntica, la utilización de la magia fingida como un recurso de la trama para conseguir los objetivos amorosos de las parejas implicadas, remite a ambas obras a un solo origen, que es probablemente la comedia de Lachi.

#### El repertorio de efectos mágicos y tramoyas.

A pesar de no tratarse de una comedia de magia, *La espiritada fingida* ofrece un surtido repertorio de efectos mágicos conseguidos gracias a las tramoyas que encarga la astuta Eulalia. Estos efectos, no tan abundantes como los de las comedias de magia genuinas, se corresponden con los que ya conocemos por *Duendes son alcahuetes*.

No podía faltar el vuelo, con acompañamiento de gritos y aspavientos, de uno de los personajes ridículos de la comedia, que en este caso es el Doctor: obligado por la furia de



Eulalia a sentarse en una silla, la espiritada lo manda salir volando “hasta las cumbres [...] / del Moncayo”:

*Va volando y dando vueltas con la silla hasta encubrirse en las bambalinas [f. 36r].*

Otro efecto, ya conocido en la obra de Zamora, es el del personaje que aparece en una mesa bajo la que, aparentemente, no hay nada. Si en *Duendes son alcahuetes* era el foletto quien hacía aparecer a Chicho ante la extrañada concurrencia, en *El Trufaldino español* es una figura indeterminada la que surge de la mesa en donde Pantaleón está escribiendo:

*Ahora de la mesa en que está escribiendo sale la cabeza de una mujer grande de hombros y cintura teniendo embebida en la mesa la vestidura de suerte que suba cuatro varas en alto, y en estando subida los brazos, que son a proporción de la altura, los extiende, y lanzando de la extremidad de los dedos dos fogones de pólvora, vuela o se hunde, quedándose la mesa como estaba [f. 10v].*

Hay también, como en *El espíritu foletto*, un baile de máscaras, aunque en este caso no parece que haya una mutación, dejándose todo el efecto a las vestimentas ridículas y a la música:

*Van saliendo todos los de la compañía lo mejor vestidos que puedan con mascarillas. [...] Después de acabar el aria tocan minuets los violines sin cesar a media voz y se ponen las mascarillas las tres, Flaminia, Eulalia, Columbina, y sale Cobielo con otro vestido encima del que tiene, mal puesto, y Trufaldino con montera de plumas ridícula, el Doctor, Briguela y Pantaleón lo más ridículos que pudiesen con sombreros de plumas, aunque los vestidos de los mejores que tengan, y se hacen dos bandas, las mujeres a un lado del teatro y los hombres al otro, y se van sacando y danzando de dos a dos y de cuatro a cuatro [f. 30v].*

Ahora bien, el efecto tramoyístico más espectacular, comparable al de cualquiera de las comedias de magia, es la supuesta aparición diabólica que se da en el acto segundo. Precedida de truenos, y a un silbido de la espiritada Eulalia,

*Ahora se levanta la cortina y se ve un centro de luz como Palacio encendido lo más hermoso y alumbrado que se pueda, Columbina cubierta el rostro con una mascarilla sobre un elefante, ella de cara y el elefante también, a quien se le ve la cara con trompa y colmillos, a los lados sentadas dos ninfas en dos delfines o grupos de nubes y al lado de ellas, más afuera, dos matachines a caballo, uno en un cabrito y otro en un perro, y por el aire bajan otros dos, uno en un lobo y otro en un buho, y todos cuatro con hachas, y en llegando al tablado, que es al apearse las mujeres, se apean y bailan con ellas; con Eulalia, que se mezcla con ellos [...]*

*Damas y matachines, alzando los dedos y jurándosela, se vuelven a sentar, suben las dos tramoyas poco a poco y al último verso se cierra el foro [f. 22r-23r]*

El conjunto de efectos muestra, por tanto, la unidad de estilo representativo de las comedias italianas, sean del tipo que sean, y el gusto por la espectacularidad que se da en todas sus obras.

#### Éxito e influencia posterior de la comedia.

*El Trufaldino español* tuvo un éxito mediano en su estreno. La portada del manuscrito dice textualmente:

*Comedia del Trufaldín / español Y espiritada / finxida / de Dn. Joseph Cañizares / Se estreno, en 19 de octubre del año / de 1714 / [sie]ndo Autor Joseph de Prado / duro 14 Dias, los dos sin jente los / otros doze con grandes / entradas / [Se] executo, en el Corral de la Cruz.*

La *Cartelera teatral madrileña* de Andioc y Coulon confirma algunos aspectos de este apunte. La obra se estrenó, efectivamente, el 19 de octubre de 1714 en el Corral de la Cruz, y estuvo catorce días en cartel. Los primeros rindieron pingües beneficios, pues el día del estreno se recaudaron 1343 reales, y el domingo 21 de octubre se llegó a 1888 reales, cifra importante en ese momento. Lo que no parece cierto es que fuesen doce los días de “grandes entradas”, sino que se fue produciendo un descenso paulatino del público hasta los últimos días, en que, efectivamente, los cómicos debieron de trabajar casi sin gente, pues se sacaron 327, 297 y 118 reales. La comedia de Cañizares, por tanto, debió de despertar

bastante expectación, pero poco a poco fue perdiendo el favor inicial del público hasta llegar al abandono.

Al contrario que otras comedias de magia, sólo volvió a representarse una vez, en Carnaval de 1718, también en el Corral de la Cruz. Tuvo entonces mucho menos éxito que en 1714: se mantuvo solamente siete días, con entradas bajas para ser Carnaval. El día del estreno, 9 de febrero, obtuvo 1086 reales y el último, 15 de febrero, sólo 362.

*El Trufaldino español* no tuvo descendencia. Es probable que su propuesta fuese demasiado radical, demasiado cercana a los modos italianos y alejada, por tanto, de los gustos del público español. Por otra parte, la aclimatación de este tipo de obras habría necesitado una transformación de las técnicas y tradiciones interpretativas de los cómicos españoles. Frente a la larguísima tradición italiana de uso de los dialectos en la *commedia dell'arte*, la dramaturgia española sólo en parte había incorporado algunas hablas regionales, como la de los gallegos, los vizcaínos o los andaluces.

El hecho es que *El Trufaldino español* se quedó como un experimento aislado, fascinante por las posibilidades que abría de haberse seguido su camino, pero demasiado cercano a las técnicas y formas de la comedia italiana para que fuera fácil su aclimatación en el teatro español.

### 7.3.- Las comedias de 1710-1720.

Después de los experimentos de Zamora y Cañizares con sus trovas de las comedias italianas, se produce en las décadas de 1710-1720 una auténtica eclosión de comedias con efectos mágicos que deben mucho al ejemplo de las comedias arriba citadas en cuanto a que utilizan una trama derivada de la comedia barroca española e incorporan a ella elementos tomados de las comedias italianas. Estos rasgos italianizantes todavía pueden suponer influencia directa de los Trufaldines, que seguían en España, pero debió de haber también una influencia en segundo grado, derivada de *Duendes son alcahuetes*, obra que se convierte en modelo de las comedias de magia hasta que es sustituida por *El mágico de Salerno* y por *Marta la Romarantina*.

Una de las características de esta época es la búsqueda de distintos caminos por parte de los autores dramáticos, soluciones variadas dentro del esquema básico de la

comedia de gran espectáculo que es la de magia. Sin embargo, poco a poco se va imponiendo un modelo en donde deja de ser protagonista el duende (que no desaparece, con todo) y va ocupando su lugar el mago o la maga. En la década de 1720 se puede considerar que ya existe una poética asentada para la comedia de magia. Las series de *Vayalarde* y de *Marta* son una muestra de este hecho, al sustituir la investigación de nuevos caminos por la repetición de lo seguro. En todo este proceso veremos que se conservan algunos personajes, situaciones y elementos de gran espectáculo que tienen filiación italiana. Sin embargo, poco a poco se van perdiendo o asimilándose en formas fijas, vacías ya de referencias a los Trufaldines, prefigurando así el proceso que se efectuará en las décadas siguientes.

Tres ciclos son fundamentales en estos años de formación, el de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, de Juan Salvo y Vela, el de *Marta la Romarantina*, de José de Cañizares, y el de *Juan de Espina*, del mismo. A la vez se puede descubrir un intento de reacción frente a las comedias de duendes y magia en obras como *El duende de Zaragoza*, de Añorbe, reacción que, de todas formas, no tuvo ningún efecto inmediato.

### 7.3.1.- *Don Juan de Espina*.

El primero que intentó nuevos caminos fue Cañizares, con *Don Juan de Espina en Milán*, de 1713. Al año siguiente estrenó *Don Juan de Espina en Madrid*, pero circunstancias externas (el cierre de teatros por la enfermedad de la reina) impidieron que este experimento tuviera consecuencias inmediatas. Por otra parte, su decidida apuesta por la magia blanca se encontró muy pronto con la feroz competencia de *Pedro Vayalarde*, en donde la morbosa relación con los poderes ultraterrenos y la ambigüedad entre magia blanca y magia negra marcaron definitivamente el gusto del público.

Don Juan de Espina fue un personaje real, contemporáneo de Quevedo, famoso por su colección de máquinas y objetos curiosos y por sus experimentos de física que ya desde su época le hicieron sospechoso de practicar la magia blanca. Cotarelo dedicó un estudio a este curioso personaje [Cotarelo, 1908], a quien desde sus inicios la comedia de magia española tomó como referente. En esta biografía explica el origen de su fama de mago: tenía una renta, proveniente de un beneficio eclesiástico, de cinco mil ducados, y “casi toda

[...] la gastaba en cosas peregrinas de pinturas, escritorios, instrumentos músicos y de matemáticas, etc.; con que tenía su casa con las mayores y más exquisitas curiosidades que se conocían, no sólo en la corte, sino en Europa”. Esta fabulosa colección y sus rarezas fueron motivo de que comenzara a tejerse a su alrededor una leyenda: “Consta, además, que Espina apenas cultivaba la amistad de nadie; que no tenía criados en su casa y que la comida se la daban por un torno, quizá de alguna casa contigua. Por los inconvenientes de esta vida aislada, se llegó a decir que tenía criados autómatas de madera, a quienes obligaba a desempeñar los domésticos menesteres” [Cotarelo, 1908: 22n].

El personaje parecía prefigurar las maravillas y encantos que pueblan las comedias de magia. No es extraño que los escritores echaran mano de él para dar verosimilitud a sus ficciones. En *Duendes son alcahuetes* Zamora hace que Octavio se refiera a don Juan de Espina para justificar los prodigios que hace el foletto ante el temor de Irene de que se trate de nigromancia u otro tipo de magia diabólica:

¿Pues ahora sabes, mi bien,  
que esto y mucho más hacía  
don Juan de Espina sin él,  
aquel célebre español? [f.30r]

José de Cañizares tomó esta misma idea para desarrollar los trucos y artes del personaje en dos comedias que son el mejor ejemplo de “comedia con mágico” sin intervención diabólica de ningún tipo: *Don Juan de Espina en su patria* y *Don Juan de Espina en Milán*. En ellas “aquel célebre español” hace uso de todo el repertorio de cambios, transformaciones, vuelos y engaños a los ojos típicos de las comedias de magia sin otro ayudante que su ciencia, presentada como un conocimiento empírico del mundo físico. Él mismo lo dice ante las reticencias de sus acompañantes, que sospechan un pacto (diabólico, claro está), cuando, en *Don Juan de Espina en su patria*, hace aparecer en medio de la casa de la dama Laura una representación de ópera:

*Suenan instrumentos.*

ANTONIO.                    A Dios, de esta hecha volamos

a los infiernos.

LAURA. O es  
ilusión de mi conato  
o los percibo.

SERAFINA. Don Juan,  
mire que renuncio el pacto.

JUAN. ¿Qué pacto?

DIEGO. Pues ¿estas cosas  
se obran, don Juan, sin encanto?

JUAN. En la magia natural  
caben mayores milagros. [Acto I, vv. 626-634]

Las dos comedias son tempranas. De *Don Juan de Espina en Milán* existe un manuscrito fechado en 1713. En cuanto a *Don Juan de Espina en su patria* es, en la redacción que hoy conocemos, mucho más tardía. Hay en esta comedia una escena especialmente significativa: cuando Laura, encerrada en casa por su padre, pide a don Juan de Espina diversiones, éste le hace ver la “ópera que se está representando en Venecia”:

JUAN. ¡Válgame Dios! ¡Y qué grande  
opera representando  
están ahora en Venecia!  
¿No escucháis los ecos blandos  
de oboes y violines? [...]

*Éntranse por un lado, y se descubre la fachada de un teatro con dos columnas y su artesón dorado, con bambalinas, y el tablado pendiente con luces de lamparillas delante, como que es Teatro de la Ópera, y al son de cajas y clarines, va saliendo la comparsa de ALEJANDRO, que sale detrás por un lado, vestido a la romana, con manto imperial; y por el otro lado SIROE, dama, que hinca la rodilla, con un azafate, y le entrega unas llaves, y una corona. En el aire hay cuatro colchones, con cuatro caballeros y cuatro damas, cada uno con un librito y una cerilla, como que están viendo la ópera, que ha de volar a su tiempo [pp. 86-87].*

La ópera parece corresponder en realidad a dos óperas contemporáneas, *Alessandro nell'Indie*, con libreto de Metastasio y música de Vinci, estrenada en Roma en 1730, y *Siroe, re di Persia*, también con música de Vinci y libreto de Metastasio, estrenada en Venecia en 1725 [Paun de García, 1997: 40-41].

Según esto, la comedia sería más tardía que *Don Juan de Espina en Milán*, de la que existe un manuscrito de 1713. Todo parece indicarlo: la mayor complejidad de los decorados, especialmente de las mutaciones y tramoyas, que son mucho más evolucionadas en esta comedia, la introducción de la ópera, y algunos elementos muy curiosos, como las escenas costumbristas que parecen prefigurar los sainetes de Ramón de la Cruz (la plaza Mayor, la cárcel de Corte...)

Es cierto que al final de la obra se dice que don Juan de Espina se va a Milán, haciendo referencia a una primera y una segunda parte de su vida, pero da la impresión de que se trata de una justificación a posteriori de la primera comedia, que pasaría a ser la segunda en el plano de la historia contada, a pesar de estar escrita veinte años antes.

Sin embargo, Cañizares estrenó *Don Juan de Espina en Madrid* en 1714. La obra se mantuvo apenas en cartel porque, estrenada en el corral de la Cruz por la compañía de José de Prado el 4 de febrero de dicho año, el día 5 “cesaron las representaciones por lo gravoso de la enfermedad de la Reina nuestra Señora” [Herrera Navarro, 1999: 198]. Si se trata de la misma comedia (la patria de don Juan de Espina era Madrid) parece claro que Cañizares reelaboró esta versión primitiva años después para convertirla en *Don Juan de Espina en su patria*, que es la que publicó Antonio Sanz en 1730. No es ésta, sin embargo, la única versión conservada de la comedia: en 1764 se representó *Don Juan de Espina en Madrid* para celebrar las bodas del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, con María Luisa de Parma. La obra, en opinión de Caro Baroja, es la misma que *Don Juan de Espina en su patria*. Sin embargo, Susan Paun, la editora moderna del texto, cree que “se podría discutir hasta cierto punto, dada la extensión de las variantes [...] El argumento es básicamente el mismo en las dos obras, pero los cambios reflejan las diferencias de gusto del público de 1764 frente al de 1713. El gracioso andaluz, Cachete, se convierte en un montañés pretencioso en la versión de gala. Una elegante mascarada reemplaza a la ópera y se añade una escena con unos perros que salen de una jaula que antes había sido papelería” [Cañizares, 1997: 42].

No cae en la cuenta Susan Paun de que la versión de 1730 no podía ser del “gusto del público de 1713” sencillamente porque en esta temprana fecha no se podía incluir la escena de la ópera, si es que, efectivamente, ésta fue tomada de dos producciones venecianas de 1725 y 1730. Lo más probable es que el Ayuntamiento de Madrid, encargado de la representación cortesana, tomase la versión más antigua de la comedia, aquélla en donde, en lugar de la ópera, se presentaba “una elegante mascarada”. No se puede descartar el que se hiciera una nueva versión para la función de 1764, pero, de ser así, no la hizo Cañizares, que había muerto en 1750.

Sea como sea, tanto *Don Juan de Espina en su patria* como *Don Juan de Espina en Madrid* son comedias de gran complejidad escenográfica, con varias tramoyas complejas y apariciones del mismo estilo de las que hemos reseñado en las obras de Zamora y el mismo Cañizares. Como las anteriores, *Don Juan de Espina en su patria* es una comedia de enredo injertada de algunos trucos de magia debidos a don Juan de Espina. La mayor parte de estos trucos pertenecen al repertorio que ya hemos descrito varias veces como propio de las comedias italianas pasadas por el tamiz de obras españolas como *Duendes son alcahuetes* y *espíritu Foletto*. Si en la obra de Zamora se citaba a Don Juan de Espina, Cañizares corresponde citando a su vez la comedia fundadora de las de magia cuando el gracioso Cachete se promete un encuentro amoroso con Juana:

Toda la casa en silencio  
yace, y no todas conmigo  
las tengo, al ver que *los diablos*  
son los que de este embolismo  
*han de ser los alcahuetes* [Jornada tercera, vv. 13-17].

La relación con la comedia de Zamora es, en efecto, muy grande: la desaparición del dinero de la bolsa del criado se repite, con alguna variación, en la obra de Cañizares. En ésta don Juan de Espina entrega un talego que se supone lleno de monedas al alférez don Aniceto, pero al abrirlo éste se encuentra una desagradable sorpresa:

*Abre el talego y saca la cabeza un NIÑO vestido de Purichinela.*



NIÑO. Padre mío, padre mío,  
 ¿me da usted pan?  
 ANICETO. ¡Ay, Jesús!  
 ¿Qué es lo que quieres, chiquillo?  
 ¿Quién eres?  
 NIÑO. Francapolín.  
 ANICETO. ¿Francapolín?  
 NIÑO. Un diablillo  
 que no he podido crecer  
 y así me quedé tan chico.  
 Usted es mi padre.  
 ANICETO. ¿Yo padre  
 de diablos? Pese a quien te hizo,  
 no en mis días.  
 NIÑO. Pues infame,  
 ¿cómo niegas a tus hijos?

*Ásele del pescuezo.*

ANICETO. ¡Ay, que me ahoga!  
 NIÑO. Agradezca  
 que no lo llevo de un brinco  
 a los campos de Barahona. (*Vuela*). [Jornada tercera, vv. 176-192]

El paso recuerda inevitablemente al susto que recibe Chicho en *Duendes son alcahuetes* cuando abre su maleta pensando encontrar dinero y sale sólo el duende, paso que, como hemos señalado anteriormente, deriva en última instancia de *La dama duende*, de Calderón. Por otra parte, ese Niño vestido de Purichinela es un personaje habitual en las obras derivadas de las de los Trufaldines: en la obra de Zamora aparece un Duendecillo que, igual que éste, sale de escena volando, y lo mismo ocurre en *El Trufaldino español*, donde un niño vestido de miguelete da un susto de muerte a Pantaleón y Trufaldino.

Del mismo modo, la transformación del escenario para dar paso a una ópera o una mascarada es, en concepto, idéntica al “festín de madama Francesquina” de *Duendes son*

*alcahuetes* o el baile de máscaras de *El Trufaldino español*. Los juegos de espejos son igualmente deudores de la escena de cárcel de la comedia citada de Zamora. Tampoco falta el vuelo del gracioso, del que tenemos buenos ejemplos en el caso de Cachete, que vuela, con cama y todo, hasta la Plaza Mayor.

Ahora bien, la fama de que don Juan de Espina no tenía criados, sino autómatas que le servían, no podía sino dar pie a que una de las tramoyas más espectaculares de la obra fuese una escena con estatuas móviles, juego que ya hemos visto que estaba dentro del repertorio básico de las comedias italianas:

*Al silbo se descubre la casa de Don Juan de Espina con diferentes adornos de escritorios, escaparates, y cornucopias, y una araña grande dorada, pendiente, del medio punto, la más hermosa que se pueda discurrir. Y salen danzando delante de Laura y Juana una tropa de ninfas y zagales, vestidos de gala, y han de estar puestas las canalillas para las dos estatuas de recortado. [...]*

*Sale una Estatua con un plato, y en él una copa.[...]*

*Con dos salvillas de vasos y dos azafates de dulces, bajan en los cuatro cerchones, que están adornados de nubes, cuatro pajes con sombreros de plumas, vestidos de golilla, con medias blancas. Y las dos Estatuas salen, la una trae un ramillete, que alzando el brazo, le besa, y le da al galán, y toma de él una cadena. Y la otra trae un lazo, le besa, y se le da a la dama, y toma una sortija. Y la mesa que está en medio, se transforma en un aparador, con dos bujías, que salen de improviso. [...]*

*Ábrese al aparador en dos partes, y se ve una Estatua, que con los movimientos de la música se mueve, y cantando se llega a Laura. Canta ahora lo que hace la Estatua. [...]*

*Ahora la Estatua, que hincada de rodillas se ha ido entrando poco a poco, se encubre o se hunde. Los cerchones suben con los pajes, y desaparecen así las Estatuas como el salón. [Cañizares, 1997: 117-123].*

*Don Juan de Espina en Milán*, comedia de 1713, de acuerdo con el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, es obra que, por el título, podría parecer que tiene una mayor relación con las comedias italianas. Sin embargo, no es así: la ambientación italiana y el nombre de algunos personajes, como el criado Bróculi y la criada Clotina, que parecen nombres típicos de la *commedia dell'arte*, señalan hacia el mundo de los Trufaldines, pero el argumento recrea una historia tradicional que ya aparece en don

CÉSAR.

Engañoso,  
vil encantador indigno,  
¿qué es lo que has hecho por mí?  
Yo, que a mi lado he sufrido  
un profesor de las ciencias  
perniciosas que en ti he visto,  
he sido el que te he premiado,  
puesto que te he consentido.  
Quítate de mi presencia,  
o vive el Cielo Divino  
que te haga hacer mil pedazos. [Jornada III, vv. 889-899]

*Don Juan de Espina en Milán* es, desde el punto de vista de la tramoya, mucho más sencilla que *Don Juan de Espina en su patria*. Como indica Susan Paun, “las mutaciones no son tan espectaculares ni tan numerosas como en la primera de las comedias. Hay una escena de jardín con baile, que parece de rigor en estas comedias. A mi juicio, los efectos escénicos de la aparición de tropas que parecen salir de la tierra, al son de cajas y clarines, con un fondo de tiendas de campaña, o una vista de barcos disparando de continuo en el mar, serían emocionantes” [Cañizares, 1997: 49]. Ahora bien, eso no significa que Cañizares renuncie a las características del género. La escena del baile, que, como indica

Paun, “parece de rigor en estas comedias”, incorpora las estatuas vivas que tanto gustaban a los italianos:

*Silbo. Van saliendo los que entraron, y se descubre un jardín muy vistoso; en medio un cenador, mantenidos sobre ocho pedestales, que serán cuatro Estatuas vestidas de blanco y cuatro Faunos vestidos de yedra que, alzados todos ocho los brazos, tienen una hacha encendida cada uno oculta en la cúpula del cenador, y en volando el cenador se descubren las hachas, y danzan los ocho; y en medio habrá una mesa con gradas que se hunde a su tiempo [Cañizares, 1997: 237].*

Los faunos que acompañan a las estatuas tienen también su antecedente en los *scenari* de contenido mágico de la *commedia dell'arte*. No son numerosos, pero tampoco excepcionales los que incluyen sátiros entre sus personajes, como *Li tre satiri* [Pandolfi, 1988, V: 255], *L'Arcadia travagliata per l'ira di Diana contro Enea* [Pandolfi, 1988, V: 280].

Las dos comedias de don Juan de Espina muestran el mismo espíritu de conciliación entre la tradición de la comedia española y las novedades espectaculares de los italianos que hemos visto en otras obras anteriores. Representan, eso sí, el intento más claro de explicar las transformaciones y trucos mágicos como efecto de una ciencia natural sin relación con los poderes infernales, lo que en la mayoría de las comedias de magia no está tan claro como pretende Caro Baroja. Quizás por ello, aunque se representaron y editaron durante todo el siglo XVIII y aún en el XIX, no tuvieron el éxito de otras comedias con mago en donde el camino sobre el filo de la navaja entre el infierno y la ciencia prestaba emoción a las andanzas de los magos.

### 7.3.2.- *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde.*

El 16 de febrero de 1715 la compañía de José Garcés estrenó en el Corral del Príncipe esta comedia del censor Juan Salvo y Vela que iba a convertirse en la más popular de las comedias con mago. Esta primera parte se mantuvo en cartel hasta el 3 de marzo. Las continuaciones no se hicieron esperar, y hasta 1720 se estrenaron la segunda, tercera, cuarta y quinta parte, todas de Salvo. En 1716 se repuso la primera entre el 24 y el 30 de enero, y a

continuación se estrenó la segunda entre el 5 y el 25 de febrero. En 1717 no hubo *Mágico de Salerno*, pero en 1718 la compañía de Juan Álvarez estrenó la tercera parte, del 11 al 27 de febrero. En 1719 la misma compañía puso la cuarta del 31 de enero al 20 de febrero, y la quinta en 1720, desde el 26 de enero hasta el 6 de febrero [Herrera Navarro, 1999: 189n y Andioc-Coulon, 1996]. Tras la muerte de Salvo, hacia 1720, se estrenó una sexta parte, de autor distinto. Esta continuidad es un fenómeno extraordinario y sólo tiene parangón con las siete partes de *Marta la Romarantina*, si bien hay que darle la primacía a *Pedro Vayalarde* por cuanto la serie del mago italiano parece ser anterior a la de la maga francesa, y ésta debió de beneficiarse del éxito del *Mágico de Salerno* y no al contrario.

Moratín fue inmisericorde con Salvo y su serie de *Vayalarde*, aunque su acerba crítica no oculta algunas claves del éxito de las comedias:

Un sastre llamado Juan Salvo y Vela, eligiendo el camino más breve de agradar el patio mediante el auxilio de los contrapesos y las garruchas, publicó la comedia de el *Mágico de Salerno* Pedro Vayalarde, y tanto aplauso tuvo, y tanto le solicitaron los cómicos y los apasionados que dio libre curso a su vena poética; y en otras cuatro comedias que escribió con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron y algunos más [Fernández de Moratín, 1846: 311].

Caro Baroja opina que el éxito de *El mágico de Salerno* consolidó la comedia de magia. Herrera explica este éxito porque “en ellas Salvo desarrolla considerablemente los recursos escenográficos, “de tramoya”, que ya se apuntaban en los *Duendes*, que contribuyen a crear la ilusión en los espectadores de que todo es posible, de que cualquier cosa imaginable se puede realizar. Tanto la fantasía, como la música, el canto, las situaciones burlescas o los enredos y equívocos, conformaron un espectáculo visual, variado y divertido que conectó con el gusto del público” [Herrera Navarro, 1999: 189].

La primera parte del *Mágico de Salerno* responde, efectivamente, a esta descripción. Una serie de efectos de tramoya puestos al servicio de una trama sencilla, con escaso desarrollo, y unos personajes de poca complejidad, caracterizan a esta pieza en donde Salvo acertó a crear el tipo de mago que habría de triunfar en la comedia posterior. Pedro Vayalarde es un pastor medianamente ilustrado, pues aprovecha el rato que el ganado está abrevando para leer novelas y otros libros: “Entretanto que el ganado / perlas bebe entre

esmeraldas / las novelas y los libros / en que leo” [f. 1v-2r]. A los montes de este pastor ilustrado llega la noble Diana, hija del gobernador de la tierra, y Pedro la salva de ser muerta por un oso. Ella le entrega una joya, pero Pedro ha quedado enamorado de la joven, y no deja de pensar en ella mientras reflexiona sobre la injusticia que supone el que haya diferencias entre unos y otros hombres cuando son “unas mismas las almas”. En esta situación se le aparece el Diablo en figura de Mago para ofrecerle los saberes de la Nigromancia. Pedro acepta y se convierte en mago gracias a un libro en donde están escritos los conjuros que le facilitan la ayuda de unos duendes o diablos auxiliares.

Con este bagaje y la compañía de dos criados, el zagal Chamorro y el vejete Dominiquín, Pedro consigue el amor de Diana, a la que salva de una tempestad que él mismo ha provocado y a la que mantiene en un palacio encantado cerca de Salerno, lugar en donde reside el prometido de la joven, su primo Andrés Colona. A lo largo de la obra tanto el padre de Diana como su prometido y sus parientes tratan de matar a Pedro y a Diana, culpable de su deshonra, pero en todas las ocasiones la magia del antiguo pastor logra desbaratar sus planes, de modo que la obra acaba con la huida de los amantes y la promesa de una segunda parte.

En ésta continúan las andanzas de Pedro y Diana, que tienen dos hijos, Periquito y Juanito. Éstos mueren aplastados por un muro, pero vuelven a una vida aparente gracias a las artes mágicas, al ser ocupado su cuerpo por dos demonios. Pero el arrepentimiento ha entrado en el corazón de Pedro Vayalarde, que, al recibir una señal divina por medio de un crucifijo milagroso, renuncia al pacto con el diablo y muere en gracia de Dios.

En ambas partes se suceden los efectos escenográficos, algunos ya conocidos, como las apariciones sorprendentes o la conversión en estatua de Diana. Otros son, desde luego, sumamente novedosos y de extraordinario artificio, como la fuga de la cárcel en un barco volador que Pedro crea pintándolo en la pared de la celda con un carbón:

*Como ha ido Pedro pintando un Navío, se ha ido abultando, y Chamorro se ha metido en la cama. [...] Entran Pedro y el Dominiquín en el Navío, que será muy hermoso, y se va elevando, y suenan clarines [f. 6r].*

La huida producirá uno de los ya varias veces comentados “vuelos del gracioso”, pues Chamorro, que estaba durmiendo, se agarra a una cinta que le tienden del navío y, en paños menores, sigue a su amo en la huida colgado del barco:

*Arrójale una cinta, átese de ella y en camisa, cubierto con la manta, va caminando tras el Navío, que irá hacia los aposentos [f. 6v].*

La comedia de Salvo y Vela no oculta su deuda con las obras de los Trufaldines e incorpora elementos típicamente italianos, entre ellos las máscaras de la *commedia dell'arte* que se habían hecho populares en Madrid. El momento en que a Pedro Vayalarde lo visten con las ropas que expresan su nueva condición, en una de las típicas escenas de investidura características de la comedia de magia, está contado de la siguiente forma:

*Bajan por los dos lados del tablado y monte cuatro Cobielas con cuatro azafates en que traerán casaca, chupa, peluca y sombrero y espadín, y un vestido de cochero para el Gracioso, y un látigo, y los visten con música [f. 2v].*

Las “cuatro Cobielas” son, evidentemente, cuatro mujeres vestidas como *Coviello*, la máscara de Gennaro Sacchi. La utilización de su traje en personajes de distinto sexo y multiplicados rompe con la misma idea del personaje individualizado propio de la máscara de la *commedia*, pero es una muestra de cómo la figura y su vestimenta se habían hecho extraordinariamente populares a la altura de 1715. Las Cobielas que aparecen en el *Mágico de Salerno* son azafatas del Diablo, lo que confirma la idea que expresábamos más arriba de que el Duende de la comedia de Zamora y los posteriores que derivan de ella estaba encarnado por la máscara de *Coviello*.

En la obra de Salvo debían de aparecer más Cobielos, de acuerdo con la lista de “Personas que hablan en ella” que se inserta a continuación del título en la edición que manejamos. Pues, además de las “cuatro Cobielas” se registran “cuatro Cobielos” que, sin embargo, no aparecen en el cuerpo de la comedia. Se puede tratar, por supuesto, de una errata, de las que es muy abundante la edición de 1733, y estos cuatro Cobielos ser una simple repetición de las cuatro Cobielas anteriores, pero puede deberse también a la falta de alguna escena en donde volverían a aparecer algunos ayudantes del Diablo en forma de

Cobielos. En todo caso, estamos ante una figura prototípica que se repite en cuantas ocasiones se hace referencia a la magia y los seres de ultratumba.

No es tan seguro, pero hay un cierto aire italiano en el vejete Dominiquín, que comparte el papel de gracioso con el zagal Chamorro. No hay que olvidar que el actor que hacía de *Brighella* se llamaba Domenico Bononcini, y que este papel es el del segundo *zanni*, en competencia y complicidad con *Truffaldino*. Algo de esa duplicidad en la “parte de la graciosidad” se puede rastrear en el juego entre el vejete y el joven criado, aunque no estamos aquí en terreno tan seguro, ya que también hay antecedentes españoles de lo mismo. Sin embargo, Dominiquín es un personaje curioso: a pesar de su vejez le está encomendado un papel con una parte de gestualidad muy importante. En la jornada segunda Pedro, irritado con él, lo convierte en mono. Durante el resto de la jornada, el pobre Dominiquín aparece en escena bajo esta figura simiesca, siendo objeto de burla por parte de los otros criados. Eso supondría un trabajo del gesto y movimiento típico de los actores de *commedia dell'arte*, que juntaban en sí al actor, al acróbata y al bailarín.

Las conversiones en animales no eran raras en las comedias de magia italianas: en *Il Proteo*, Fausto se transforma en oso para raptar a Filli [Pandolfi, 1988, V: 263]; en *Il Pantaloncino di V atti*, comedia llena de efectos mágicos, tenemos a un *Magnifico* transformado en asno [Pandolfi, 1988, V: 268-269]. Son evidentes las referencias al mundo clásico (la *Odisea*, *El asno de oro*), al que las comedias italianas deben muchas de estas metamorfosis, situadas en general en un ámbito arcádico. Las comedias españolas, al derivar las transformaciones de la acción mágica de un duende o mago, han perdido este carácter mitológico, pero la realización escénica de unas y otras debía de ser muy semejante, y necesitaban unos actores con gran capacidad para crear pantomimas animalizadas que debían de ser un efecto cómico seguro.

En las siguientes obras de la serie Salvo continuó con las andanzas del mágico, acumulando diabluras y tramoyas. Las referencias a los Trufaldines no son constantes, pero tampoco faltan en alguna de ellas. En la segunda parte, por ejemplo, leemos:

¿Quién eres, espantajo  
endiablado, arliquín con barbas de ajo,  
pata galana eterno,  
matachín de la danza del Infierno,



gato sin cola, mico con vestido,  
pendón de sastre? [p. 28. Citado por Álvarez Barrientos, 1986: 84].

La aparición de elementos tomados de la farsa italiana no debe ocultar que la obra debe mucho también a la comedia española. El mismo comienzo, con la escena en que Diana es atacada por una fiera y viene a ser salvada por el pastor Pedro Vayalarde recuerda inevitablemente a multitud de obras españolas, algunas tan tempranas como *Los donaires de Matico*, de Lope de Vega. El propio carácter de Pedro Vayalarde, villano con aspiraciones a ascender en la escala social y deseos de conquistar a una dama noble que le está en principio vedada, está dentro del mundo de la “comedia nueva”. Más clara resulta la relación con la comedia barroca de tema mágico en el debate escolástico entre Pedro Vayalarde y Farnesio, del que hay antecedentes en obras del XVII como *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón, y *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla. En estas comedias se hace, como en el caso de Pedro Vayalarde, una distinción entre “magia blanca” o “natural” y “magia negra” o “diabólica”. La condena de ésta última no conlleva el rechazo de la magia natural:

La mágica se divide  
en tres especies diversas:  
natural, artificiosa  
y diabólica. De aquestas  
es la natural la que obra  
con las naturales fuerzas  
y virtudes de las plantas,  
de animales y de piedras.  
La artificiosa consiste  
en la industria y ligereza  
del ingenio o de las manos,  
obrando cosas con ellas  
que engañen algún sentido  
y que imposibles parezcan  
Éstas dos lícitas son

con que este modo no excedan [*La cueva de Salamanca*. Citado por Álvarez Barrientos, 1986: 7]

Según Álvarez Barrientos, “este tipo de razonamientos no serán propios de las comedias de magia del siglo XVIII” [Álvarez Barrientos, 1986: 8], por lo que su aparición en *El mágico de Salerno* se puede considerar como una deuda con la tradición de comedia de magia autóctona, propia de la cultura escolástica del Barroco español, más que como una influencia italiana.

Todo, en fin, incide en el carácter mixto de esta obra, la cual, como sucediera con *Duendes son alcahuetes* y con *El Trufaldino español*, representa un compromiso entre las novedades aportadas por los Trufaldines y las costumbres del público madrileño que respondió a esta fusión con el aplauso permanente durante muchos años del siglo.

#### De Pedro Abelardo a Pedro Vayalarde.

Pedro Vayalarde, el pastor transformado en mago, no era nuevo en los tablados españoles, al menos como referencia. En *Duendes son alcahuetes* el foletto, al presentarse a Octavio como un hombre que aprovecha la fama de la casa encantada para enamorar a Nicoletta, le cuenta cómo ha llegado a dominar la magia:

Como en Francia  
cursé la filosofía  
con Pedro Abailardo, que es  
quien hoy la fama apellida  
el mágico de Salerno,  
aprendí de su doctrina  
algunas curiosidades  
que los secretos practican  
de la magia blanca.

Ya Caro Baroja mostró cómo ese Pedro Abailardo es el famoso escolástico Pedro Abelardo, al que en algún momento se le adjudicó, como a muchos de los sabios antiguos, la capacidad de hacer “magia blanca”, ya que ésta no es en realidad magia, sino una ciencia

derivada del conocimiento de las leyes del mundo físico que permitían crear falsas apariencias, supuestas transformaciones y otros engaños a los ojos. En *El mágico de Salerno* lo explica Pedro cuando se enfrenta a Farnesio en el debate escolástico de los magos:

PEDRO.- La Magia, a repetir vuelvo,  
Blanca, por ser la primera  
de que debemos hablar,  
de virtud o ligereza  
del que la obra, o de la obra  
consta, quedando su esencia  
en física posesión  
sin mudar naturaleza,  
de tal suerte que a los ojos  
el Cielo parece tierra,  
la arena Mar, el Sol noche,  
el tronco hombre, el ave fiera,  
y en la esencia real son siempre  
tierra, ave, tronco y arena.  
Esto no tiene virtud  
atractiva, pues se queda  
solamente en lo visible,  
de suerte que si quisiera  
mudar de una parte a otra [...]  
un objeto real, en vano  
esencialmente pudiera,  
fantásticamente sí,  
en virtud de esta materia [f. 11v-12r].

La terminología escolástica y el tono doctoral señalan al sabio y desdichado Pedro Abelardo como el origen de este Vayalarde, convertido ya en mágico de Salerno, como explicaba Zamora.

La transformación del escolástico Abelardo en el mago Pedro Vayalarde se produjo en Italia dando lugar a una leyenda piadosa que, como ha demostrado Caldera [1990], es la fuente, en último término, de la serie de Salvo y Vela. El origen parece estar en unos sermones de Franco Sacchetti, escritos hacia 1370. En uno de ellos se habla del mago Pietro Bailardo:

Fu un grande nigromante chiamato Pietro Bailardo lo quale si dice che venne per nigromanzia di Babilonia a Roma in una ora. Avvenne per tempo che costui fu preso e condannato al fuoco; e essendo al luogo della justicia e veggendo uno Crocifisso di assi, andò di drieto a quello dall'altra parte dove non era la figura di Cristo, e non vedea se non il legno. Credesi che ciò facesse, riputandosi indegno di vedere la figura di Dio: e orando a questo modo, subito il Crocifisso con tutta la Croce si volse col viso e con la figura di Cristo verso questo Pietro [Caldera, 1990: 57].

La leyenda fue tomando cuerpo a lo largo del tiempo y localizándose en Salerno, en cuyo Monasterio de San Benito se conservaba el milagroso crucifijo y una tumba con la inscripción “Hoc est sepulchrum M. Magistri Petri Barliarij”. A finales del siglo XVII o comienzos del XVIII dos poetas, Filippo Cataloni y Luca Patienza, escribieron sendos poemas en donde se elaboraban los materiales legendarios hasta darle la forma definitiva que tenía la historia en la época de Salvo. “Queste, o altre consimili, furono le fonti di Salvo, como atesta la presenza, nelle prime due parti del *Mágico*, di episodi che da quelle sono evidentemente desunti” [Caldera, 1990: 59].

Estos episodios, analizados por Caldera, son la muerte de Pietro Bailardo y el milagro del crucifijo, el anuncio de su muerte, la nave encantada, la muerte de los dos niños (dos sobrinos en el caso de las fuentes italianas, los hijos de Pedro y Diana en *El mágico de Salerno*), y el tema amoroso, ya que tanto Cataloni como Patienza narran los amores no correspondidos de Pietro con la maga Angelina. Las semejanzas son en algún caso extraordinarias, y no dejan lugar a dudas. De la nave encantada que le sirve a Pietro para escapar de la cárcel, por ejemplo, escribe Cataloni:

Preso un picciol carbon, a disegnare  
incominciò una barca in quell'istante.

Indi poi i compagni ebbe a chiamare  
 che ponessero in quella le lor piante.  
 Di sei c'erano entrar un sol non vuole,  
 perche fede non presta a sue parole.  
 Ma lo stolto n'avrà doglia e rancore:  
 la barca è presto in aria sollevata  
 e se ne uscì dalla prigione fuore [Caldera, 1990: 62].

A pesar de las coincidencias, Caldera no llega a afirmar que los poemas de Cataloni o Piacenza sean la fuente directa de *El mágico de Salerno*. “Queste, o altre consimili, furono le fonti di Salvo”, es lo que escribe el estudioso italiano. Efectivamente, debieron de ser otras obras similares las que dieron a conocer la leyenda de Pietro Bailardo al dramaturgo español, obras que habían trasladado la historia del mago arrepentido a la escena. Y es que Bailardo se había convertido ya en personaje dramático, como atestigua al menos una colección de *scenari*. En el *Gibaldone comico* de Antonio Passanti, *Orazio il Calabrese*, de 1700, una de las dos *raccolte* reunidas por el conde de Casamarciano, se encuentra un *scenario* llamado *Barliario*, descrito por Pandolfi del siguiente modo:

“BARLIARIO.- Pietro Bailardo, Dario, Angiolina, Leopoldo, Tart[aglia], Ragione, Misericordia, anima di Vigliena, Princ[ipe] di Salerno, Is[abella], Ros[etta], Cov[iello], Dott[ore], Pulc[inella], manigoldo, sbirri, 2 spiriti.- *Un mago Pietro ed una maga Angiolina, con i loro incanti cambiano l'aspetto delle persone a loro talento e secondo i propri personali desideri. Prima di morire, Pietro si pente di aver fatto del male con i suoi incanti; mentre Angiolina rimane per la selva a far penitenza*” [Pandolfi, V: 341].

Nicoll da más precisiones sobre la obra, que le parece una muestra de la degeneración de la *commedia dell'arte*: “En la lista de utensilios requeridos por el napolitano *Barliario*, por citar solamente un ejemplo, figuraban una máquina nube para llevar al cielo a Angiolina, una cueva subterránea, un dragón que podía despegar del suelo y volar con Darío al lomo, una gruta con una gran piedra en la cima que podía caer y tapar la entrada, una máquina voladora para Pulcinella, otra para la figura alegórica de la Razón,

un procedimiento para simular un fuego en el que consumir una serie de libros y un aparato para simular el corte de una cabeza” [Nicoll, 1977: 180].

Este *scenario* fue utilizado como fuente de inspiración por el escritor Gregorio Mancinelli, quien en 1769 publicaba en Roma su comedia *Il Pietro Berliario ed Anghelina, Maghi*. El autor expresa que su comedia fue “preso dall’improvviso, e composta da Gregorio Mancinelli, romano”. Las semejanzas entre la comedia de Mancinelli y el *scenario* de Passanti son muchas. Los personajes son:

Roberto, Principe di Salerno.

Isabella, sua figlia, amante di Dario.

Pietro Berliario, Mago.

Dario, creduto suo nipote, che poi si scopre per Alfonso Principe di Sicilia, amante corrisposto di

Angelina, Maga.

Tiburcio, amico di Berliario.

Coviello, servo confidente di Roberto.

Pulcinella, servo di Dario.

Argentina, cammeriera d’Isabella [Pandolfi, 1988, III: 299-300].

Si exceptuamos algunos personajes que han cambiado de nombre, como Roseta y Argentina, el reparto de la comedia es prácticamente el mismo que el del *scenario*. No aparecen en esta lista de personajes el criado Falloppa ni los dos “Spiriti” o duendes que ayudan a Pietro Berliario en sus encantamientos, espíritus que sí que se citan en el *scenario*, y que tienen cierta importancia en el desarrollo de la trama. Ésta, aunque incluye algunos efectos mágicos, es fundamentalmente una trama de enredos amorosos y reconocimientos. A pesar de ello no dejamos de encontrar alguno de los efectos básicos de la comedia de magia que habíamos señalado en las comedias españolas, como el “vuelo del gracioso”. Según relata Pandolfi, “Berliario invoca due Spiriti che portano via Dario e Pulcinella, i quali, spaventati, invocano aiuto” [Pandolfi, 1988, III: 301]. Encontramos, así mismo, un combate dialéctico entre los dos magos de la obra, Pietro y Angelina, que recuerda al debate entre Pedro y Farnesio de *El mágico de Salerno*.

A pesar de estas semejanzas, que responden a lo que podríamos llamar la poética del género, las diferencias entre las dos obras italianas y la comedia de Salvo y Vela son demasiado importantes para hablar de fuente en el sentido estricto de la palabra. Tanto el *scenario* como la comedia italiana continúan la línea de los poemas devotos analizados por Caldera, si bien introduciendo a los personajes de *commedia*, como *Coviello* y *Pulcinella*, y multiplicando los efectos espectaculares de la magia. Pero las dos obras son testimonio de que existía una tradición italiana de comedias sobre Pietro Bailardo, tradición que vivía en los *scenari* de *commedia dell'arte*, como el del conde de Casamarciano y el que confiesa Martinelli como fuente de su comedia.

Ya José Luis Gotor había expresado sus sospechas de que *El mágico de Salerno* pudiera tener su fuente en una comedia de los Trufaldines: “¿A través de cuáles soterrados canales, orales o escritos, legendarios o históricos, llegó a Salvo y Vela la leyenda de Vayalarde? Para acercarnos a una respuesta habría que partir de un previo trabajo de desbrozo que desenrede ese entramado de comedias de santos, entremeses, zarzuelas y bailes que constituyen la obra todavía inédita de tantos “menores” y por eso despreciados por una crítica que se muerde, en realidad, la cola. En la primera mitad del siglo XVIII pueden confluír dos vías, la que llamaría *romana* de la hagiografía tantas veces frailuna, crédula e interesada con su taumaturgia del asombro, la maravilla y, por consiguiente, del *espectáculo* y la *francesa* o teatral por medio de la compañía italiana de “trufaldines” desde 1705 de la comedia improvisada o del arte o la “foraine” francesa, también dramático-musical a través de “couplets” cantados, protegida por el político o el diplomático”<sup>56</sup> [Gotor, 1983: 110-111]. En otro momento es aún más explícito acerca de la posibilidad de que un *scenario* sea la fuente de las comedias de Salvo: “De no ser la vía oral del “canovaccio” de la comedia improvisada o del entremés, se presenta improbable la adaptación o “rifacimento” de un texto escrito teatral italiano” [Gotor, 1983: 111n].

Efectivamente, en uno de los *scenari* dedicados al mago de Salerno debió de llegar el nombre y el personaje a Madrid en el repertorio de los Trufaldines. El *scenario* podría ser muy semejante al *Barliario* de la colección napolitana, si bien la forma de trabajo de la *commedia dell'arte* habría introducido sobre este esquema las transformaciones que sufrían

---

<sup>56</sup> El texto no siempre es claro debido a su puntuación, que conservo. No aclara Gotor por qué la vía de influencia de los Trufaldines es *francesa*. Probablemente está pensando en los *scenari* de la *Comédie Italienne*, que cita en otro lugar de su estudio.

todos los *scenari* al incorporarse al repertorio de una nueva compañía. Sobre este *scenario* de los Trufaldines creó Salvo y Vela sus dos primeras comedias de *Pedro Vayalarde*, pero, al estilo de Zamora y de Cañizares, casi con seguridad no se limitó á copiar el argumento, sino que, utilizando los personajes fundamentales, la ambientación salernitana, la escenografía a la italiana y los efectos y tramoyas, escribió una obra mixta, con numerosos elementos de la comedia española mezclados con los tomados de las obras italianas.

Sin embargo, la relación entre las obras italianas y las comedias españolas no puede dejar de establecerse, no sólo por los caracteres generales de comedia de magia que encontramos en ambos casos, sino porque el mismo nombre de Pedro Vayalarde no se puede explicar sin las derivaciones que encontramos documentadas en las obras citadas por Caldera y el *scenario* del conde de Casamarciano, en las que el personaje se llama Pietro Bailardo. De este Bailardo, escrito probablemente Baylardo, viene Vayalarde, que puede haberse producido por una falsa etimología (¡vaya alarde!) del nombre del personaje escuchado por el público de labios de unos actores extranjeros.

En todo caso, el nombre del mago es bastante inestable incluso en italiano. En el *scenario* napolitano el personaje se llama Pietro Bailardo, pero el título es *Barliario*, nueva derivación del nombre del mago que toma Mancinelli para transformarlo en Berliario. No es imposible (aunque esto sea una hipótesis difícil de demostrar) que sea del mismo origen el mago Pietro Daban, que aparece como “famoso mago” en el *scenario La magia di Pietro Daban e di Smeraldina regina delle anime*, representado en la corte imperial rusa en 1734 [Pandolfi, 1988, V: 364].

### 7.3.3.- *Marta la Romarantina*.

El éxito de Salvo y Vela fue, probablemente, lo que empujó por el mismo camino a José de Cañizares, que, después del experimento de *El Trufaldín español* y tras el fracaso –no imputable a la obra, sino a las circunstancias- de *Don Juan de Espina en Madrid*, tuvo un éxito incontestable con el estreno en el corral del Príncipe, el 7 de noviembre de 1716, de una comedia llamada a tener una larga serie de continuaciones, *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* [Andioc-Coulon, 1996].



*Marta la Romarantina* cuenta la historia de una maga, Marta, en la Francia del rey Enrique. Caro Baroja [1974] ya indicó que el personaje es histórico, si bien no se trataba de una maga, sino de una iluminada que tuvo cierta fama. A pesar de que la protagonista es una mujer que conoce las artes mágicas por haberlas estudiado desde niña, la comedia es en realidad una derivación de las comedias “con duende”, ya que todos los prodigios que se representan en ella no son obra de Marta, sino de un auténtico duende, Garzón, que en la obra no oculta su verdadero carácter de diablo y trata por todos los medios de capturar a Marta mediante la magia y los lazos amorosos que los unen desde antiguo. De todos modos, el asustadizo criado Revené, que cumple en la función el papel que desempeñaba Chicho Trufaldín en *Duendes son alcahuetes*, lo llama a menudo “duende”:

REVENÉ.        ¡Ay, que me han descalabrado!  
                     ¡Ah, maldito duende, perro! [p. 13]<sup>57</sup>

REVENÉ:        Es el regalo  
                     como de duende, porque  
                     todo esto lo inventó el diablo  
                     para engañar las mujeres  
                     y destruir los casados. [p. 14]

REVENÉ:        Digo que es bizarro  
                     el señor duende, hasta a mí  
                     me comprende el agasajo. [p. 14]

Este duende es un viejo conocido, burlón y acrobático como era el foletto. Cuando se producen los primeros prodigios, con desaparición de la extravagante escenografía en que aparece Marta al comienzo del primer acto, exclama el mismo Revené:

Revené.        ¿Es juego éste de arliquin? [p. 4]

---

<sup>57</sup> El ejemplar que manejo no está paginado. La numeración es mía.

Las diabluras de este duende arlequín corresponden al repertorio ya conocido en *El espíritu foletto*. Es la primera de ellas el vuelo del duende o sus ayudantes llevando por los aires al criado Revené que, aterrado como Chicho y, como él en paños menores, protesta cómicamente:

REVENÉ.	Aguárdense.
GITANO 1.	¿Aguardar? Buenoz estamos. Ázele tú de una oreja.
GITANO 2.	Le cogeré de un zapato.
JULIA Y MARTA.	¡Revené!
REVENÉ.	Déjenme ustedes que me vista.
GITANO	Buen espacio: por el aire puedes ir prendiéndote.
REVENÉ.	Esperad, diablos, que no voy bien; que me escurro, ¡que me caigo, que me caigo!

*La puerta ha desaparecido con los dos por lo alto, y los dos Gitanos se llevarán a Revené, asido de la cabeza y de un pie.*[p. 15]

Otro efecto que se repite en ambas obras, y que parece ser una auténtica “marca de fábrica” de este tipo de comedias es el de la súbita transformación del espacio escénico para mostrar un baile, una fiesta o una representación dentro de la representación, realizado todo ello por arte de magia. En *El espíritu foletto* era el baile de madama Francisquina. En esta ocasión se trata de la fiesta ofrecida al rey por la ciudad de Orlens, a la que asisten disfrazados Marta y Garzón con los criados:

*Con esta música se ve una escalera iluminada, que se desprende desde el segundo vestuario al tablado, y los pedestales en que remata han de ser huecos (para lo que a un tiempo se dirá), y con dos hachetas; y el hueco del segundo vestuario ha de estar de salón, con*

*arañas, cornucopias, colgaduras y corredor, todo iluminado, y van bajando por la escalera Marta, Revené, Julieta y Garzón vestidos de gitanos* [p. 16].

Durante la fiesta, y saliendo de esos pedestales huecos, aparecen dos danzarines vestidos de blanco que bailan con las hachetas de la escalera en la mano [p. 18]. Aunque no se dice quiénes sean estos danzarines de blanco, no me cabe duda, por lo que aparece en numerosas obras semejantes de que se trata de dos *cubielos*, dos danzantes vestidos de *Coviello* como los que salen en otras comedias de magia y entremeses de esos años. El disfraz de gitana para Marta y los suyos no parece una casualidad: en el libro de Lambranzi se recoge un baile con mago, una *Ciconia* en que el mago, con sus barbas blancas, libro de encantamientos, espíritus que vuelan a su conjuro y varita mágica, está acompañado por una gitana que baila mientras toca las castañuelas.



55. Gitana. Detalle del baile *Ciconia* del libro de Lambranzi.

Otros muchos trucos y sorprendentes efectos de tramoya van pautando la descabellada acción dramática de *Marta la Romarantina*. Vuelos en carroza, sorprendentes apariciones de Garzón, hundimientos de murallas, etc. Merece destacarse, por lo que tiene en común con *Il pomo d'oro*, la utilización de autómatas, estatuas que se mueven, pelean como soldados y, en esta ocasión, incluso cantan:

*Alzándose la cortina, se descubren las dos fachadas de los lados con dos hermosos escritorios, cuatro bichas a los lados, medio hombres y medio pirámides [...] Estará Marta tocándose a un tocador, y en su regazo estará Garzón, y cinco estatuas; una con una toalla, otra con un aguamanil, otra con una palangana, otra con un azafate; y la que la toca, que es la quinta estatua, ha de ser vestida de uniforme con las cuatro; que ha de ser de blanco, y también las caras de lo mismo, todo en perspectiva, y a su tiempo cantan [p. 3].*

*Al llegar a los escritorios los soldados, las cuatro bichas se transforman en hombres armados y pelean con los soldados, que se retiran [p.5].*

Escenas muy semejantes hemos encontrado en obras como Don Juan de Espina en Milán, así como en *Il pomo d'oro* y en *La guerra y la paz entre los elementos*.

Lo que resulta característico de esta *Marta la Romarantina* es el hecho de que parece estar pensada para un corral de comedias, es decir, se trata de una obra que podríamos denominar “primitiva” dentro de las comedias de magia. Ya hemos visto cómo se hace referencia al “segundo vestuario” en la descripción del baile. Al final de esa segunda jornada Marta se irá en un carro triunfal volador en compañía de Garzón. La acotación vuelve a incidir en detalles característicos del corral de comedias:

*Por el claro que está todo abierto del segundo corredor, que será de nubes, va pasando un carro triunfal, y en él Marta, sentada al lado de Garzón, tirando de él hombre y mujeres, y llevarán sonajas, panderos y castañetas; el carro tiran cintas, y pasando por el aire van como danzando; y el pájaro grande que antes salió, que será un muchacho, con forma de águila, con una hacha en una mano y en la otra una corona [p. 21].*

La obra, por tanto, pertenece a uno de los primeros estadios de la comedia de magia, cuando todavía se representa en corrales sin caja de escenario y el autor debía ingeniárselas para introducir los elementos típicos de la escenografía en perspectiva dentro de un espacio tan distinto.

La obra de Cañizares tuvo un éxito extraordinario, no tanto por el número de representaciones que se hicieron de la obra, que fue bastante notable de todas maneras<sup>58</sup>, sino porque fue el origen de una serie de continuaciones que llegaron hasta siete y se prodigaron a lo largo de todo el siglo. En ellas fueron participando distintos ingenios que retomaron los personajes y las situaciones del *Asombro de la Francia* para crear sus historias, mucho más recargadas de escenografía y efectos mágicos, pero en el fondo de una simpleza semejante a la primera parte.

Es lo que ocurre con la tercera, obra de Domingo María Ripoll Fernández de Urueña, escribano metido a escritor, publicada en 1771, aunque es muy anterior [Andioc-Coulon, 1996]. Los personajes principales son los mismos que en la comedia de Cañizares: Marta y su padre Jacome Broseio, Fedrica, Julieta, Garzón, el Barón de Heseing, el rey Enrico, Cascarela, Revené, etc., pero la nómina de secundarios y figurantes y es muy superior. Tenemos entre ellos:

- Un mágico.
- Un muchacho.
- Una negra.
- Tres alguaciles.
- Dos niños.
- Dos gigantes.
- Dos enanos.
- Dos negros.
- Dos marineros.
- Un criado.
- Una estatua.

---

<sup>58</sup> La comedia se estrenó el 7 de noviembre de 1716 en el teatro del Príncipe y estuvo diez días en cartel, con bastante buenas entradas: el domingo 8 de noviembre recaudó 1973 reales, cifra importante en aquellos momentos. Con todo, estuvo bastante lejos del que parece ser el gran éxito de la temporada, *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*, cuya primera parte estuvo veinte días en septiembre y la segunda veinticuatro en diciembre-enero, en ambos casos con recaudaciones muy altas [Andioc-Coulon, 1996].

- Un pregonero.
- Un verdugo.
- Soldados, música y acompañamiento.

Los efectos corresponden a esta acumulación de figurantes: hay cárceles, cadalsos, incendios en medio de la noche, asedios, leones, osos y otras fieras, jardines, estatuas... Todo ello corresponde a una escenografía mucho más desarrollada, en donde se cuidan los detalles de perspectiva, luces y tramoyas de una manera minuciosa.

Entre todos estos efectos no falta un recuerdo de *Coviello*. Estando las tropas del Barón de Heseing y de Jacome asaltando el palacio donde viven Marta y Garzón, con abundancia de tropas y dos cañones, se produce una sorpresa:

*Al ir a disparar los cañones saldrá de cada uno un muchacho, vestido de cubielo, los que volarán a su tiempo a las bambalinas, y se quedarán asombrados.*

MUCHACHOS.- No os canséis, señor Barón,  
que aunque en el cañón metieran  
ruedas de tahona, sólo  
saldrán sapos y culebras,  
y si en su empeño prosiguen,  
para ésta, para ésta.

*Vuelan jurándosela. [f. 7r].*

Quizás por influencia de otras comedias, seguramente las de Salvo y Vela<sup>59</sup>, en esta nueva entrega de las aventuras de Marta se produce un combate de ésta con otro “mágico” que se presenta ante el rey Enrico con todo el aspecto de los magos de teatro:

*Sale el Mago con barba larga negra, vestido de pieles, con melena y un cayado en la mano.*

MAGO.- [...] Inclinado a los estudios  
desde mis años primeros

---

<sup>59</sup> Pero hay un precedente en los debates entre santos y magos en las comedias de santos barrocas.

tanto fui, que abandonando  
honores, bienes y empleos,  
dejé el trato de las gentes  
retirándome a un desierto [...]  
En la Magia Blanca y Negra  
he salido tan perfecto  
que infinitos que la ejercen  
me apellidan su maestro [f. 8r].

Entre los prodigios que obra este mago está el de hacer aparecer bandadas de aves. Una de ellas, un gran mochuelo, agarra al gracioso y realiza el típico “vuelo del gracioso” que no puede faltar en las comedias de magia:

*Bajará ahora el mochuelo, se engatillará Cascarela en un vuelo, y le levantará del tablado, y al mandato del Mago volverá a ocultarse todo, bajará Cascarela y se retira el mochuelo.*

CASCARELA.- No lo dije yo por tanto.  
¡Ay, que me lleva el mochuelo! [f. 8r-8v].

#### 7.3.4.- La reacción contra las comedias de magia. *El duende de Zaragoza*.

Frente a la asunción de lo mágico e incluso lo demoníaco que suponen las series de *Marta* y de *Vayalarde*, *El duende de Zaragoza*, del capellán del convento de la Encarnación de Madrid, Tomás de Añorbe y Corregel, supone una vuelta a los orígenes calderonianos y, por tanto, a la racionalidad.

*El duende de Zaragoza* depende de *Duendes son alcahuetes* en muchos aspectos. Hay, como en ésta, una casa con fama de tener un duende: en ella se refugia, con su criado, un caballero que debe esconderse tras haber herido a otro en un duelo. Desde esta casa pasa a la contigua, donde se encuentra con su amada, gracias a una cueva o pasadizo desconocido por los habitantes de estas viviendas. Todo, en fin, acaba con el descubrimiento de los amantes y el perdón, con boda incluida, concedido por el virrey y el padre de la dama.

Todo esto tiene un marcado aire calderoniano, pero la relación con Zamora es mucho más evidente, tanto en la trama general como en algunos detalles. Incluso se puede encontrar una relación con *El Trufaldín español* en la avaricia del padre de la dama, don Fernando, y su obsesión por una bolsa que le ha sido robada por el supuesto duende. Lo más destacado de la obra de Añorbe, no obstante, es su mantenimiento dentro de los límites de la verosimilitud dramática, sin acudir a ninguna explicación sobrenatural y sin hacer uso de la tramoya. *El duende de Zaragoza* es, por todo ello, una obra que se sale de los caminos, que empezaban a ser trillados, de la comedia de magia para volver a la comedia de enredo tradicional. Es probable que el eclesiástico Añorbe intentase con ello, como más tarde harán los ilustrados, reaccionar contra una moda objetable no sólo desde el punto de vista artístico, sino sobre todo desde el punto de vista religioso y moral.

#### 7.4.- Las comedias de 1730 en adelante.

El éxito popular de la comedia de magia no decreció durante todo el siglo XVIII, si bien tuvo algunos momentos de menor auge. Sin embargo, ya hacia 1730 la poética del género estaba firmemente establecida y las numerosas comedias de magia que se escribieron a partir de esa fecha [Álvarez Barrientos, 1986] siguen el esquema de *Marta y Vayalarde* sin introducir más variantes que la distinta localización, que tiende cada vez más a lo exótico, y la complejidad creciente de las tramoyas y escenografías, evolución lógica de un género al que el público pide, sobre todo, espectacularidad y maravilla. Por lo demás, las tramas, los efectos y los personajes básicos se repiten con ejemplar constancia en las comedias de mediados y finales de siglo.

En este proceso las referencias a los italianos se van perdiendo y, cuando queda alguna, probablemente se debe a la inercia de las obras anteriores. En esos años ya no hay cómicos italianos en España, y las referencias a *Coviello* se hacen cada vez más difíciles de comprender para el público, que, en todo caso, sólo recuerda a los Trufaldines como bailarines. De este modo, los efectos que en su origen pudieron ser tomados de las farsas italianas, se conservan en las comedias de magia tardías, que repiten vuelos del gracioso, acrobacias de todo tipo, estatuas en movimiento y duendes capaces de transformar el espacio escénico dando una patada en el suelo. Pero todos estos efectos se han aclimatado



plenamente y se han convertido en marca del género español, sin que los escritores tengan ya conciencia de su origen.

Un ejemplo de este tipo de comedias tardías nos la ofrece *Brancanelo el herrero*: estrenada en el Teatro de la Cruz por la compañía de Eusebio Ribera el 17 de febrero de 1775, estuvo en cartel hasta el 27 del mismo mes. No hay en ella ninguna referencia a los cómicos italianos: ya no aparecen cobielos ni trufaldines, ni siquiera matachines o purichinelas. El aire italiano del nombre de Brancanelo no es suficiente para darle ambiente italiano y hasta es posible que haya un intento de crear un nombre sueco por parte del anónimo autor. La ambientación exótica, en una Rusia inverosímil, donde el zar lucha, ayudado por el sueco Brancanelo, contra el tártaro Comardón, tiene ecos lejanamente históricos de las guerras mantenidas por Pedro el Grande de Rusia contra Carlos XII de Suecia a principios de siglo (el famoso sitio de Poltava se produjo en 1709), y así mismo la expansión rusa hacia el este y la sumisión de los tártaros de las estepas.

Es una comedia “con mágico”, pues Brancanelo hace todo tipo de prodigios gracias a sus propias artes, pero es también una comedia “con duende” que deriva del esquema creado por Zamora y desarrollado por Cañizares varias décadas antes. En este caso el duende es un diablo negro (¿es posible una derivación de la máscara negra de *Truffaldino*?) llamado, con notable inconsecuencia, Caupolicán, como el héroe de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Éste, como el Garzón de *Marta la Romarantina*, acompaña al héroe (no aparece en muchas escenas, pero se puede entender que está siempre en ellas porque, como aclara el texto, se hace invisible) prestándole su ayuda siempre que se lo pide. Y, lo mismo que Garzón, lo hace con la esperanza de ganarlo para el infierno:

CAUPOLICÁN.	Amigo, ya ves cuánto obras y vales por mí.	
BRANCANELO.	La vida y el alma son paga corta.	
CAUPOLICÁN.	(Infierno, albricias, pues creo que esta conquista se logra.) [vv. 2330-2334]	<i>Aparte.</i>

Sin embargo, como en todas las comedias de duendes, la amenaza infernal no pasa de serlo y la obra acabará sin consecuencias para el héroe.

En lo que resulta *Brancanelo* un auténtico centón es en la utilización de todas las tramoyas y trucos de la comedia de magia anterior. En ello se nota el carácter tardío de la obra, pues echa mano de todos los elementos espectaculares que el género ponía a su disposición, sin dejar, a lo que parece, ninguno fuera de su alcance. Tenemos, en primer lugar, la aparición del duende (Caupolicán), desde dentro de un arca, efecto que viene directamente de *Duendes son alcahuetes*:

*A este verso sale del arca Caupolicán, Negro, vestido de volante con argolla plateada al cuello, y huyen todos [Brancanelo, 1987, p. 71].*

Hay, por supuesto, rápidas y sorprendentes transformaciones de los lugares en que están los personajes para ser sustituidas por palacios, jardines o salones magníficos:

CAUPOLICÁN. ... Sean todos los pertrechos  
mecánicos que se miran,  
y ese calabozo estrecho  
que me oprimía se vuelva  
un vistoso salón regio.

*Transmútase la casa blanca y lo de fuera en un salón con estatuas y espejos, y la fragua y todas las bigornias en aparadores y mesas con manteles, plata y comida [Brancanelo, 1987, p. 76].*

No podían faltar las estatuas que, a una seña del mago, cobran vida y combaten, bailan o hacen cualquier otra actividad:

*Jardín magnífico, con fuente en medio grande, con una estatua de cartón y cuatro Negros de volante de blanco. Y éstos en sus posturas, manteniendo con las manos la basa de la fuente. Y en cuatro pilastras, dos a cada lado,, cuatro estatuas que serán cuatro mujeres, cada una en diferente postura [Brancanelo, 1987, p. 96].*

[...]

BRANCANELO. Animando estas Estatuas

ahora en vuestra presencia  
quiero que formen un baile  
vistoso con diferencia,  
y lazos correspondientes  
al gusto de quien lo ordena.

*Tocan lo que se ha de danzar, y poco a poco, al mismo compás, desmontan las cuatro mujeres de las peanas y empiezan a formar un lazo, luego se desprenden los Negros y se incorporan con ellas y hacen los lazos, y en acabando, se vuelven a sus puestos [Brancanelo, 1987, p. 109].*

Y, en fin, tampoco podía faltar una escena básica de todas las comedias de magia desde que Chicho Trufaldín salió por los aires, arrebatado por el duende, en medio de ridículas protestas: el vuelo de los graciosos. Es una fórmula tan usada que los propios interesados ironizan sobre ella en cuanto saben que Brancanelo se ha hecho mago:

LECHUGA.- ¿Qué es lo que advirtiéndome estoy?  
O estoy borracho, o bien duermo,  
no sea que por el aire  
nos lleve, amigo Mochuelo [Brancanelo, 1987, p. 84].

Sus temores, como no podía ser menos, se cumplirán. Brancanelo los hará llegar por el aire hasta el palacio del Zar para que caigan en brazos de sus dos enamoradas, Arminda y Lucinda [Brancanelo, 1987, p. 135-140].

Un carácter semejante a ésta de *Brancanelo* tiene una de las comedias más famosas del infatigable José de Cañizares, *El anillo de Giges*, estrenada el 13 de febrero de 1740, en plenas Carnestolendas. La obra estuvo en cartel dieciocho días y tuvo cuatro continuaciones, de las cuales sólo la primera era del mismo Cañizares. Tuvo constantes reposiciones a lo largo del siglo, y llegó a representarse con éxito en el siglo XIX [Álvarez Barrientos, 1983: 63-65].

Corresponde esta obra de José de Cañizares a un subgénero no especialmente ensayado por los autores de comedias de magia, el de la comedia con objetos mágicos. Giges, en efecto, no es propiamente un mago, ni hace ostentación de una ciencia oculta,

pero tampoco proviene su magia de un espíritu, duendecillo o demonio que le acompañe, sino de un objeto que produce los efectos mágicos de que está trufada la historia.

Este objeto es un anillo que Giges, pastor como Pedro Vayalarde, toma de una tumba escondida en lo profundo de los montes, dentro de la típica gruta que se abre para dar entrada al héroe y a su acompañante, en este caso el vejete Sumesfuit.

La comedia de Cañizares incorpora algunos elementos novedosos sobre las anteriores comedias de magia, tanto italianas como españolas. El principal es el argumento, tomado de la antigüedad clásica, un poco al estilo de las comedias heroicas que se habían impuesto en Italia con Metastasio y Apostolo Zeno y que tenían notable influencia en la ópera del momento. La historia de Giges, como ha señalado el moderno editor de la comedia, Joaquín Álvarez Barrientos, aparece en el libro I de las *Historias* de Herodoto [Álvarez Barrientos, 1983: 63-72], en donde se narra la peripecia del rey Candaules, si bien hay versiones de la misma en Platón y otros autores, incluidos algunos españoles. De todos ellos toma algo Cañizares, de modo que, si bien parece seguir sobre todo la versión de Platón en *La República*, hace que Sumesfuit cite, con un clarísimo guiño metateatral, a Herodoto. Tiene, eso sí, buen cuidado de eliminar los aspectos más conflictivos de la leyenda, especialmente en lo que se refiere a la reina Nisia, a la que Candaules muestra desnuda a Giges, dando lugar al deseo de éste y la posterior muerte del rey. En *El anillo de Giges* la esposa ha sido sustituida por la hija de Candaules (en la comedia Caudales), Claridiana, y el morboso triángulo de Herodoto se ha convertido en una típica y tópica historia de amor entre personas de distinto rango.

En todo caso, todos estos elementos míticos e históricos le sirven a Cañizares para construir una comedia de magia con todas las características del género. Debido a su tardía fecha de composición (1740) y a la larga tradición que acumulaba entonces la comedia de magia española, no aparecen citas directas de los italianos. Han desaparecido los cobielos, trufaldinos y colombinas: el vejete se llama Sumesfuit y la graciosa Paletilla. Sin embargo, los trucos espectaculares y tramoyas básicos de la comedia italiana se conservan perfectamente, aunque en *El anillo de Giges* Cañizares no parece imitar ninguna obra de los Trufaldines, sino a sí mismo, es decir, a las numerosas comedias de magia que llevaba escritas por esas fechas.

Volvemos a encontrar, así, las estatuas vivientes que no faltan en ninguna de las comedias que hemos visto, pero con significativas variantes que tienden a hacer aún más espectacular su aparición:

*Éntranse y vuelven a salir, y se descubre la gruta, por de dentro, en su fachada un sepulcro y sobre él un caballo en dos pies y montada en él una estatua de hombre, de piedra. Y dicha gruta, hermosamente iluminada* [Cañizares, 1983: 120].

No son corrientes las estatuas ecuestres en las obras anteriores, aunque años después, como señala Joaquín Álvarez Barrientos, “Mozart hizo volar a una figura parecida en su *Don Juan*” [Cañizares, 1983: 120n]. Ésta de *El anillo de Giges* no sólo se mueve y habla al protagonista en la hermosamente iluminada, si bien lóbrega, gruta, sino que vuelve a aparecer más tarde, en una escena de fuerte sabor calderoniano: en la jornada segunda, agobiado por los problemas, el rey Caudales se adormece. Mientras duerme,

*Va saliendo la misma estatua que se vio en la Jornada 1ª* [Cañizares, 1983: 172].

Tras hacerle advertencias y revelarles arcanos secretos, la estatua le hurta el cetro con su “pasmada mano yerta” y

*Da una palmada grande en la mesa y se hunde con el cetro en la mano* [Cañizares, 1983: 172].

Algo semejante ocurre con la aparición de un ejército que surge por arte de magia para remediar la adversa fortuna en la guerra de los favorecidos por el protagonista, y que ya hemos podido advertir en *Don Juan de Espina en Milán* y en *Il pomo d'oro*:

*Si vede un gabinetto con statue di scienze ed arti. [...]*

*Al cenno di Pallade le statue si trasformano in guerrieri. [...]*

*Segue combattimento dei guerrieri che partono.* [Bajini, 1997 : 163]

También en esta comedia Giges hace aparecer regimientos de la nada para socorrer a Caudales. Pero, frente a estas apariencias algo simples, la de *El anillo* adquiere una espectacularidad apabullante:

*Bajan los rápidos y suben los escotillones. Armamento y tiendas. Han descendido en seis arrojos seis soldados, con armas, capacetes, con plumas, petos, espaldares y lanzas. Por el medio el alférez. Y al mismo tiempo han subido por siete escotillones otros seis soldados y un tambor. El foro se ha abierto y se ven graduadas dos líneas de Infantería, con picas, tambores y pífanos y atraviesan el tablado varios vivanderos con cestones de pan, verduras, frascos de vino, carneros al cuello. Hombres y mujeres, y se tocan clarines y cajas [Cañizares, 1983: 172].*

¡Qué realismo! A Cañizares no se le ha olvidado algo tan importante en el arte militar como el cuerpo de Intendencia. La espectacularidad de la mutación es notable: soldados que bajan del telar por arrojés, soldados que suben del foso por escotillones, el foro que se abre, los vivanderos que cruzan el tablado, los clarines y cajas... Desde la modesta aparición de los soldados en *Don Juan de Espina en Milán* Cañizares ha complicado extraordinariamente la puesta en escena gracias, sin duda, a la mayor cantidad de medios y a la exigencia del público.

Por último, y como no podía faltar, se da en *El anillo de Giges* el vuelo del gracioso. En este caso éste es el vejete Sumesfuit, que resulta arrebatado cuando va a confesar el secreto del anillo y sale por los aires con toda clase de aspavientos:

SUMESFUIT.-            ¡Ay, que me llevan los diablos,  
                                  ay, que no sé dónde voy! [vv. 1148-1149].

La aventura de Sumesfuit termina con su vuelta a la tierra en paños menores, tal como les sucede a los graciosos en estos casos, pero de forma más sorprendente:

*Baja por la claraboya del patio Sumesfuit, sobre una araña grande, que mueve las patas, y en cuerpo de camisa, con un candil en la mano, grande, y en él un cabo de hacha, y viene a parar al tablado, donde se apea [Cañizares, 1983: 175].*

La utilización de anillos mágicos es tradicional en las comedias de magia italianas. *Donna Zanni*, *scenario* recogido en el *Gibaldone comico* napolitano de 1700, se vale de dos anillos que, al ponérselos, dan a Pulcinella el aspecto de Celia y a Celia el de Pulcinella, para crear toda la serie de enredos que pueden imaginarse [Pandolfi, 1988, V: 331]. Muy semejante debe de ser la trama de *Les deux anneux magiques*, representada en París por Riccoboni el 13 de mayo de 1717 [Pandolfi, 1988, V: 169]. Años más tarde, y también en París, Goldoni retomará el tema del anillo mágico en *La bague magique*, *scenario* escrito en 1764 para la *Comédie Italienne*. En este caso el anillo hace perder la memoria a Arlequín, dando lugar a múltiples enredos y a una aventura amorosa con su propia mujer, Argentina, a la que no reconoce.

Esta hipotética vinculación con obras anteriores y posteriores plantea un problema nuevo, y es el de la posible influencia ejercida por las comedias de magia españolas sobre las italianas. Ya está demostrado que los cómicos *dell'arte* tomaron argumentos y comedias enteras de las obras de Lope, Calderón, Montalbán y Moreto, y las incorporaron a su repertorio de *scenari*. No es imposible, por tanto, que utilizasen del mismo modo las complejas tramas de las comedias de magia españolas, introduciendo en ellas a *Pulcinella* o a *Arlecchino* como habían hecho anteriormente. Álvarez Barrientos ha señalado este proceso al analizar precisamente las observaciones de Moratín en su *Viaje a Italia*: “El teatro espectacular, en el que los efectos visuales ocupan el primer puesto de la representación, eran tan popular en España como en Italia, con la diferencia, entre otras, de que el mago, cuando había magia, solía serlo uno de los personajes de la comedia *dell'arte*, principalmente *Pulcinella* o *Arlequín*. [...] Los trucos que se pueden contemplar en estas comedias son semejantes a los que pudieron ver los públicos españoles contemporáneos. Los recursos para la sorpresa serán los mismos. Si Gíges posee un anillo mágico que le hace invisible, (*El anillo de Gíges*, de Cañizares), *Pulcinella* también se hace invisible gracias a una vara mágica en *Il gran mago Aristone*, por ejemplo. [...] Lo cierto es que, a menudo, cuando se leen las observaciones moratinianas sobre su experiencia teatral italiana, se tiene la sensación de que está hablando de España: hasta tal punto llega a ser semejante el estado de la escena en ambos países, y, de igual modo, es semejante el gusto teatral. Magos, dragones, palacios que se vuelven chozas, vestidos que se tornan grutas,

truenos, rayos, temblores de tierra, serpientes que bajan de los cielos..., el panorama es idéntico en ambos países” [Álvarez Barrientos, 1992: 128-129].

No llega este estudioso a proponer una influencia directa entre ambas tradiciones, pero no se puede excluir esta posibilidad. Hay que recordar que Gabriele Costantini volvió a Italia en los años 30 después de pasar doce años en España en la época en que se producían los grandes éxitos de Salvo y Vela y Cañizares, y que en Italia siguió trabajando durante muchos años. Años antes Francesco Neri había hecho lo mismo, y, si bien antes de su salida de España no se había producido la eclosión de la comedia de magia, pudo conocer los estrenos de *Duendes son alcahuetes*, el primer *Vayalarde* y la primera *Marta la Romarantina*.

Si es así, y me parece una hipótesis verosímil, dado que los cómicos italianos no estaban tan separados como podía parecer de los ingenios españoles, se habría producido un fenómeno semejante al de la conversión de *La dama duende* en el *Spirito folletto* que hemos analizado más arriba, y cuando Moratín, a finales del siglo XVIII, recordaba a Marta y Vayalarde viendo las comedias de magia que se representaban en Italia, estaba, en realidad, haciendo una constatación de todo un proceso de comunicación entre dos tradiciones teatrales que se habían estado influyendo mutuamente a lo largo de todo un siglo.



## CAPÍTULO 8.

### LOS TRUFALDINES Y EL TEATRO ESPAÑOL.

#### EL TEATRO BREVE.

##### 8.1.- Presencia de los Trufaldines en entremeses, mojigangas y bailes.

La presencia de los Trufaldines en las obras breves españolas fue abundante, aunque resulta a veces difícil rastrearla por el deficiente conocimiento que tenemos del teatro breve en estos años. La falta de un auténtico *corpus* del teatro breve del siglo XVIII y, especialmente, de las obras de la primera mitad de la centuria, hace difícil generalizar acerca de cualquier aspecto de los entremeses y mojigangas de esta época<sup>60</sup>.

Lo que se puede asegurar es que no hubo, como en el caso de la comedia de magia, un género nuevo creado a partir de las obras italianas. Los poetas españoles siguieron escribiendo entremeses, loas, mojigangas y bailes. Lo que ocurrió es que en estos géneros tradicionales del teatro breve español se acomodaron con gran naturalidad algunos elementos procedentes de las comedias italianas, produciéndose una constante mezcla de personajes y situaciones sin que ello afectase a la estructura de las obras ni al espíritu general que animaba el mundo entremesil.

Si esto sucedió con bastante facilidad se debe, en gran parte, a que la estética que dominaba el teatro breve era, en líneas generales, del mismo estilo que la que había producido la *commedia dell'arte*. Se trata, en efecto, de dos versiones de la misma visión carnavalesca del mundo. No por casualidad los contemporáneos españoles llamaban a las

---

<sup>60</sup> Cotarelo, en su *Colección de entremeses...* se proponía editar las obras de la primera mitad del XVIII, pero no llegó a hacerlo, aunque en su estudio preliminar dio noticia de muchas de ellas.

obras de los Trufaldines “la farsa italiana”. Javier Huerta, que ha dedicado muchas páginas a estudiar la estética del Carnaval en el teatro español, ha descrito con precisión la importancia de la farsa en la configuración de un teatro carnavalesco: “La farsa se constituye en el eje o el centro mismo del que pudiéramos llamar teatro carnavalesco por un doble motivo: de un modo directo, porque se trata de una forma teatral surgida en ocasiones, a partir de o al amparo del Carnaval como fiesta de fiestas; de un modo indirecto o metafórico, porque este género acoge en su seno la representación imaginaria del mundo propia del Carnaval y que pudiera sintetizarse en la imagen de un mundo al revés, compendio de todas las acciones inversoras y transgresoras del festejo carnavalesco” [Huerta Calvo, 1999: 28].

El mismo estudioso ha señalado las semejanzas entre la *commedia dell’arte* y el entremés y la influencia de aquélla en el nacimiento del teatro breve español a través de la influencia directa de compañías como la de Alberto Naselli, *Ganassa*, y *Stefanello Bottarga*: “Las compañías italianas, dirigidas por actores tan carismáticos como Tristano Martinelli, Alberto Naselli, alias *Ganassa*, o Steffanello Bottarga, dejaron una impronta decisiva en los dramaturgos y actores españoles, como Lope de Rueda, que pudo aprender la técnica de los *lazzi* para la composición de sus pasos. Por lo que se refiere a los personajes, el elenco entremesil asemeja el de una pequeña comedia del arte a la española: el Bobo, el Vejete, el Médico, el Soldado..., presentan analogías indudables con las máscaras italianas” [Huerta Calvo, 2001: 26].

Los autores españoles contemporáneos de los Trufaldines no tenían dudas sobre el carácter carnavalesco de las farsas italianas. Francisco de Castro, en su *Entremés del Mundi Novo*, así lo declara:

TRUFALDÍN.-       ¿Qui volite, qui bolite ?  
                           ¿Bolite que ancora haga  
                           multi cosa, cosa bela,  
                           y que adesso salga, salga  
                           el Mundi Novi, y la tropa  
                           del señor Duque de Mantua,  
                           la Ópera de Milán,  
                           *con el carnaval de Italia?* [p. 101. La cursiva es mía].

Antonio de Zamora, por su parte, hace a su protagonista describir la acción de *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto* diciendo: “hice mis Carnestolendas”. La propia comedia se define como “comedia de Carnestolendas”, y se estrenó en el Carnaval de 1709, creando una tradición que se mantendría durante casi todo el siglo [Herrera Navarro, 1999]. La comedia de magia, con su concepción del mundo al revés, su utilización de la máscara y el disfraz, su comicidad grotesca, su despreocupación por la moral y sus complicadas tramoyas, era, al menos para sus contemporáneos, un género propio de esa época de desorden y exaltación de lo imposible que es el Carnaval.

El teatro breve ya participaba de muchas de estas características, si bien unos géneros las poseían en un grado más alto que otros. De todos estos géneros, el más carnavalesco era la mojiganga. Conservaba todavía su carácter de desfile de tipos ridículos, la importancia que se daba en ella a la máscara y el disfraz, su vinculación a procesiones burlescas, como la de la Tarasca, en Corpus... Y este género parece ser el primero utilizado por un poeta español para incorporar las máscaras italianas: la *Mojiganga de la casa del duende*, de Antonio de Zamora. Sin embargo, no fue el único: la importancia de la música y el baile en los espectáculos de los Trufaldines hizo que su influencia se dejara sentir, sobre todo, en los bailes, en donde se encuentran muy variadas intervenciones de Trufaldines y Cobielos. Y, por supuesto, el entremés, como género principal del teatro breve, tiene su representación en este mundo de conjunción entre las dos tradiciones carnavalescas, española e italiana, que se dio en aquellos años.

La semejanza entre unos y otros géneros produce el que, a veces, los entremeses y mojigangas den la impresión de estar imitando más fielmente los modelos italianos que las comedias que se presentan a sí mismas como “trovas” de las comedias trufaldinas y con sus derivaciones en la comedia de magia. Es lo que ocurre con obritas como *El mágico por vengarse* o *La mágica chasqueadora*, que, en versión reducida, responden a la perfección a *scenari* de la *commedia dell'arte*.

Así como los estudios sobre la cartelera teatral nos han permitido aventurar una posible cronología de la influencia de la farsa italiana en la comedia española, los pocos datos que tenemos acerca de las fechas de representación de los entremeses en los primeros años del XVIII impiden hacer lo propio con el teatro breve. Probablemente el momento de

mayor influencia de los italianos fue el de la década de 1710 y primeros años de la década de los 20, coetáneo de las “trovas” de las comedias italianas, y por obra de los mismos autores: Zamora, Cañizares y Salvo a los que se une el más prolífico entremesista del momento, Francisco de Castro. En estos años se escribieron y representaron, por ejemplo, la *Mojiganga de la casa del duende*, de Zamora, *La vizcondesa y la boda*, de Salvo y Vela, y el entremés de *Bartolo Tarasca*, de Cañizares. Y es seguramente también el momento en que Torres Villarroel escribe su entremés *El duende*, que, como la comedia de Añorbe, representa una reacción frente a la influencia italiana y un intento de volver a las tradiciones del teatro breve de la centuria anterior. Corresponde este periodo a la estancia de los Trufaldines en España, por lo que su aparición en las obras de teatro breve responde a la intención de los escritores y cómicos españoles de ofrecer al público una diversión relacionada con la actualidad inmediata, a la vez que era una respuesta a un tipo de teatro que triunfaba en los Caños del Peral.

Lo que parece característico del teatro breve, en relación con la comedia, es que los personajes, tramoyas y efectos de la comedia italiana se mantuvieron durante largo tiempo, hasta muchos años después de la salida de los Trufaldines de España y de la desaparición de las farsas italianas de los escenarios madrileños. Se puede comprobar esta afirmación en la permanencia de muchos de estos elementos en obras tardías, como *El sopista Cubilete*, de Sebastián Vázquez. Evidentemente, esta permanencia puede deberse a la asimilación de los efectos propios de los italianos dentro de la poética del teatro breve español, asimilación que, como hemos visto, estaba favorecida por la similitud con la estética carnalesca de la *commedia dell'arte*. Precisamente es la paulatina desaparición de esta estética y su sustitución por una comicidad más “decorosa”, más ajustada al gusto de las clases medias y burguesas, lo que acaba con los últimos restos de la farsa italiana. No resulta extraño, por tanto, que Ramón de la Cruz, el introductor de este nuevo tipo de comicidad, se burle de todos los efectos relacionados con la magia y los duendes en *El diablo autor aburrido*.

La dificultad de fechar muchas de las obras breves analizadas a continuación hace imposible seguir el esquema cronológico que hemos utilizado con la comedia. Seguimos, por ello, un criterio temático, basándonos en alguno de los elementos característicos de los italianos que se pueden encontrar en las obras breves.

## 8.2. Un antecedente: los entremeses con matachines.

Como hemos tenido ocasión de ver, los bailes de matachines, derivados de las danzas mímicas de *matti* (locos) desarrolladas por cómicos *dell'arte* como Tiberio Fiorilli, *Scaramuzza*, estaban presentes en la escena española y en otras actividades festivas, como las tarascas del Corpus, desde finales del siglo XVII. Esta circunstancia permitía que los ingenios españoles utilizaran los matachines dentro de sus obras como uno más de los elementos carnalescos que definían el mundo del entremés.

Antonio de Zamora nos ofrece un perfecto ejemplo de este uso de los matachines en una obra fechada con seguridad por Rafael Martín en 1701: se trata del entremés *Los oficios y matachines*, escrito para acompañar la comedia de santos *La fe se firma con sangre y el primer inquisidor, San Pedro Mártir* [Martín, 2002: 66].

El entremés desarrolla una típica trama de burlas, las que le hacen al ridículo Barón Rapanidales varios oficiales: un Barbero, un Peluquero, un Sastre y un Zapatero, que representan los oficios del título. Lo que presta singularidad a la obrita es el final, en que los criados del Barón, disfrazados de Diablillos, hacen su danza mímica para espanto del señor:

*Entre sueños: y despierta con el postrer verso, que los ve y tiembla. Siéntanse los cuatro Diablillos en los asientos que dejaron los cuatro Oficiales, y hacen con muchas muecas lo mismo que hicieron los otros.*

BARÓN.-                   ¿No cantáis, Dueñas, que anta el diablo listo?

Pues plegue a Dios que os lleva Cristo.

¡Ay, madre mía! ¿Qué es aquesto? ¡Cielos!

LOS 4 CRIADOS.-   Ahí son dos pares de diablos cojuelos.

BARÓN.-               Escapareme.

LOS 4 CRIADOS.-               Mas que de un porrazo  
  en la espinilla dejo el espinazo.

BARÓN.               Patillas, ¿qué queréis? El trance es fuerte.

LOS 4 CRIADOS.   Serviros sólo.

BARÓN.               ¿Cómo?

LOS 4 CRIADOS.

De esta suerte.

*Siéntanse, y toma el Barbero la bacía y la navaja; el Peluquero el escarpidor y peluca; el Zapatero la horma y el hierro; y el Sastre las tijeras. Y por el tañido de la Marsella dan sus golpes cada uno a compás, sencillos, dobles y redobles. Y en acabando con el Peluquero, que le llenan de harina, se van los Diablillos y vuelven a salir los cuatro Oficiales y se vuelven a poner como primero; y las Dueñas salen muy disimuladas (advirtiendo que las mudanzas se pondrán al fin); y con los otros salen otra vez los Diablillos con sus alfanjes como antes se dijo [vv. 194-201].*

La importancia que daba Zamora a la danza de matachines se comprueba en la minuciosa descripción de las “Mudanzas de los matachines de este entremés” que acompaña al texto:

Estando sentados los cuatro matachines cada uno con la herramienta que corresponde al oficio que ejecuta, darán tres golpes los músicos y por el tañido de la marsella; y al fin de la primera parte del tañido empieza el primer golpe el que hace el Zapatero, el segundo el Barbero, el tercero el Sastre y el cuarto el peluquero.

A la otra partida serán dobles, empezando el Zapatero y los demás en la misma forma que ésta.

Dicho, y la tercera partida en la misma forma.

En acabando, se levantan y se ponen cara a cara, puestos los brazos en forma de jarras, y harán lo que mejor les parezca, siendo breve, por ser largo el entremés.

En acabando esto van cuatro y toman cada uno su banquillo y los otros sus mesas, y desde los mismos puestos se las enseñan al Barón, y luego forman un cruzado muy deprisa; y en acabando quedará el taburete del Barbero a la punta del tablado en medio y en el respaldo puesta la toalla y lo demás, como bacía, navaja y jarro encima del asiento. Y en acabando harán otra mudanza, la que mejor les parezca, volviendo a tomar otra vez sus puestos, advierto que al fin de cada mudanza han de quedar en diferentes formas o muecas.

En acabando va uno y se pone detrás del taburete del Barón y los otros dos a los lados haciendo su mudanza en esta forma, y el otro delante del Barón abriendo a un tiempo las piernas y los brazos.

En acabando, los dos que están al lado del Barón bajan a las puntas del tablado haciendo floreticas, y los otros dos toman cada uno su zapato y se ponen a un tiempo a calzar al

Barón, y las hormas las dejan cerca para que los otros dos las tomen; y el tiempo que los otros van tirando de los calzadores los otros con las hormas dancen la suela, uno primero y luego el otro, al mismo compás del tañido, irán los calzadores embebidos, y se irán alargando y retirándose al mismo tiempo. Y en acabando caerán todos cuatro quedando en diferente postura: los dos de los calzadores señalando al Barón con el dedo, y los otros dos agarrados de los calzadores desde el pie del Barón al de cada uno.

En acabando el tañido van los dos de los calzadores por la toalla y se la ponen al Barón; los otros dos cogen la bacía, la traen cara a cara pasando las piernas por encima sin soltarla de la mano, acercándose hacia el Barón hasta que se la ponen, llevando la bacía la harina dentro. Estos mismos vuelven a bajar y toma uno el espejo y otro el escalfador o jarro y vuelven a ponerse a los dos lados del Barón; y mientras estos dos han hecho todo esto los otros dos han gastado el mismo tiempo en hacerle monerías lavándole la cara con la harina y enseñarle la navaja. Así que los otros dos están como se ha dicho al lado del Barón con el espejo y el escalfador, el que quita la barba pasará muy aprisa de un lado a otro por detrás del taburete; y mientras pasa él uno le enseña el espejo y el otro hace que echa agua; y el otro estará delante del Barón haciéndole monerías sentado de rodillas por no embarazar la vista.

En acabando esto irán bajando el que tiene el jarro y el espejo hasta la medianía del tablado, y los otros dos con la toalla extendida; y en llegando a igualarse los cuatro se ponen de rodillas y se encubren todos detrás de la toalla, enseñando por encima lo que cada uno lleva en la mano; y después salen por debajo de la toalla los dos y se van echando por de fuera a dejar las alhajas, y los dos de la toalla la van retorciendo y la pasan por encima de la cabeza del Barón.

En acabando esto, los dos que salieron por debajo de la toalla agarran al Barón cada uno por su oreja, y lo sacan a la punta del tablado, y los otros dos le ponen la capa, y el otro toma las tijeras y se retiran los dos primeros a las esquinas del tablado, y el uno de estotros dos va haciendo que corta y el otro va tirando de la faja; vuelven a cortar la otra faja en la misma forma y después vuelven a cortar la otra, que son tres; y éstas, los otros dos como lo van cortando, las van poniendo tendidas desde los paños a la punta, de forma que queden iguales, y el Barón queda con una capita muy corta y le vuelven a sentar en el taburete, y uno de ellos se sube detrás del taburete y coge las tres puntas de las fajas y las ata a un cordel que caerá de arriba, y los otros tres harán una trenza y la volverán a deshacer; y en acabando caen todos y el Barón, y vuelan las tres fajas quedando espantados todos.

En acabando va uno por la peluca y los otros dos por las dos cajitas donde está la harina y las borlas, y el otro se asoma por debajo del taburete y por entre las piernas del Barón, y el que le pone la peluca hace que la peina, primero el uno y después el otro, y al fin le echan los polvos, y con los versos del Barón se entran los cuatro matachines y después se hará lo que dice la acotación postrera, advirtiendo que todo lo referido en estas cuatro diferencias de oficios va todo debajo del compás del mismo tañido de la marsella [Martín, 2002: 785-786].

Esta larga descripción de una auténtica coreografía revela que la parte mímica era tan importante como el texto dialogado para Antonio de Zamora. Pero revela también que los bailes de matachines tenían carta de presencia en el mundo del teatro breve español antes de la llegada de los Trufaldines. Este hecho, así como la popularidad de estos locos pantomímicos, está confirmado por la presencia de matachines en las tarascas del Corpus de estos años del cambio de siglo. La semejanza estructural del *Entremés de los oficios y matachines* con muchos de los que hemos denominado “entremeses con cobielos” es demasiado grande como para no pensar que éstos últimos tienen una dependencia de los que, como la obra de Zamora, utilizaran la mímica para cerrar el entremés.

De esta forma, la aparición de los Trufaldines vino, no a proporcionar a los ingenios y a los actores españoles modelos de una fórmula teatral desconocida, sino a reforzar lo que ya existía en España como resultado, en último término, de una influencia italiana anterior, aquella que habían traído de Francia los cómicos españoles que tuvieron la ocasión de conocer al famoso *Scaramuzza*.

### 8.3. Obras de circunstancias.

En algunos casos las obras breves que presentan influencia de las farsas italianas son obras de circunstancias, escritas para representarse como intermedios de alguna comedia de magia<sup>61</sup>. No es raro que en tales ocasiones los temas y los personajes se trasladen a los

---

<sup>61</sup> Aunque no se puede afirmar, dado el escaso conocimiento que tenemos de las circunstancias del estreno de las obras breves, es posible que muchos de los entremeses que analizamos se escribieran como intermedios de las comedias de magia. De hecho, en *La rueda y Cobielos* se hace referencia al intermedio de *El mágico de Salerno*, lo que parece indicar que está escrita expresamente para representarse entre los actos de alguna de las partes de la obra de Salvo y Vela.



entremeses y bailes, haciendo a estas obritas participantes de las diabluras y encantamientos que se ven en las obras mayores.

Así ocurre con la *Introducción a la contradanza para la segunda parte del Foletto*<sup>62</sup>. La obrita es una simple introducción al baile que debía dar fin a la obra, sin otro argumento que la sorpresa producida por una tramoya que se supone enviada por el foletto. Los personajes son varios miembros de la compañía, Francisca de Borja, Pacheco, Londoño y Mesa. Al final aparecen tres mujeres y tres hombres vestidos de indios que bailan la contradanza.

Al inicio sale Francisca de Borja, que canta un “aria jocosa”:

Foletto foletillo,  
cuyo local travieso caramillo  
el fin de la comedia nos promete,  
¿por qué a mí no me das para el sainete  
el material jocoso que procuro?

[...]

Pues me veo en este aprieto,  
a todos visos atroz,  
duende, duende, ven veloz,  
duende, duende, ven veloz. [f. 159r]

A los requerimientos de Francisca responde una tramoya:

*Sonando truenos sordos baja poco a poco un reloj de sobremesa con sus adornos y muestra que para en medio del tablado.* [f. 159v]

Ante la alarma de la muchacha, salen sus compañeros y, en la duda de lo que significa el reloj, deciden darle cuerda. Se oyen entonces violines y una voz que canta dentro. Con prevención abren la puerta y

---

<sup>62</sup> Obra sin fecha que se conserva en un manuscrito copiado por Barbieri de un volumen de comienzos del siglo XVIII existente en la Biblioteca del marqués de Alcañices.

*Al compás de truenos y música salen por la puerta que será todo el cuadro del reloj tres mujeres y tres hombres vestidos a lo indio, de negro y plata, haciendo una soguilla, asidos uno de otro de las manos, toman los puestos para bailar [f. 161r].*

El foletto, pues, no llega a aparecer, pero el baile está contagiado de ese aire de misterio y juego que tienen las comedias con duende. Las tramoyas, las voces que parecen venir de ultratumba y el baile con danzantes exóticos compaginan muy bien con las andanzas del foletto por las tierras de moros en que consiste la segunda parte de la obra de Zamora.

#### 8.4. Entremeses y bailes con duende.

Probablemente, las primeras apariciones de los Trufaldines en entremeses, bailes y mojigangas se produjeron mediante la utilización de la figura que había adquirido mayor popularidad entre el público madrileño: el *spirito folletto*, o, en su traducción española, el duende.

Mojiganga de *La casa del duende*.

Así, la que probablemente sea la primera obra breve dedicada al mundo de los Trufaldines es una mojiganga, *La casa del duende*, atribuida por Rafael Martín [2004] a Antonio de Zamora. Este mismo autor la fecha en 1716, si bien la aparición del *Genarino* invita a retrotraer esta fecha antes de la muerte de Genaro Sacchi en 1712.

La acción es muy simple, y se limita, de acuerdo con los esquemas de la mojiganga, a un desfile de personajes ridículos. El pretexto es el alquiler de una casa, propiedad de don Gatupedio, personaje tronado que no tiene ni para comer. Su amigo don Macario le propone arrendar su casa, pero ésta tiene un grave problema:

*Don Macario.* No os aflijáis, remedio hay para todo  
que aquí estoy yo que estoy del mismo modo.  
¿No tenéis una casa?

*Don Gatupedio.* Camarada,  
ya casas en Madrid no valen nada;

nada se alquila, todo es cedulones  
en esquinas, en puertas y balcones,  
demás de que la mía  
no sólo está vacía  
mas se ha hundido por falta de reparo;  
y si he de hablaros claro  
ni aún de balde hay quien vivir intente  
porque da un duende en asombrar la gente [vv. 17-28].

Es el mismo comienzo de *Duendes son alcahuetes*. Lo que sucede es que tal casa no está en Florencia, sino en Madrid, y don Gatupedio no tiene interés en conseguir el amor de ninguna dama, sino de ganar dinero. Pero, como Genaro y Octavio en la comedia, el triste dueño de la casa encontrará un aliado en el duende, que desplegará todas sus habilidades, convirtiéndose en varios personajes y haciendo todo tipo de transformaciones en la casa, para conseguir que la alquile, no uno, sino hasta siete inquilinos, cada uno de los cuales cree ver lo que el duende le dice.

El primero que aparece es un Doctor, que va con su mozo y montado en su mula a “despenar” un sastre moribundo. Este médico, que no deriva del *Dottore* italiano, sino que parece sacado de la tradición quevedesca de médicos matadores, visita la casa acompañado del duende y la encuentra muy adecuada por “el corredor de sol” y la librería, de forma que la alquila en novecientos reales.

Tras éste, se presentan dos damas con intención de alquilar la casa. Las necesidades de las damas son distintas de las del doctor, y tienen un cierto regusto de comedia de enredo:

*Mujer 1ª.*                      Como tenga alcoba, sala,  
cocina y otro aposento  
y otra puerta porque salgan  
sin encontrarse los que entran,  
hay hartos.

*Duende.*                              Puerta hay y falsa  
a otra calle. [vv. 140-145]

Después de las damas, que pagan también su adelanto del alquiler, se presenta un colegial, al que el Duende, vestido de estudiante, vuelve a prometer la casa. Tras éste, un pastelero y un tabernero, igualmente interesados en ella. El tabernero tiene una sola pretensión:

<i>Tabernero.</i>	Yo tan sólo con que haya buena cueva y pozo, sobra.
<i>Don Gatupedio.</i>	Pozo hay que no se paga su agua con ningún dinero.
<i>Tabernero.</i>	Yo le haré presto que valga a seis cuartos el cuartillo. Vamos viendo [vv. 232-238].

Luego se presentan un peluquero inglés, que quiere poner en la casa una tienda de “perruquin de Bruselis”, y un portugués que, de acuerdo con la manía de grandezas que se les atribuye en las comedias y entremeses, pide un verdadero palacio. El Duende, hablándole en portugués macarrónico, le contenta en todo:

<i>Portugués.</i>	¿Salones?
<i>Duende.</i>	Con artesones labrados a la mosaica.
<i>Portugués.</i>	¿Hay jardín?
<i>Duende.</i>	<i>Cheo de frores</i> de las <i>mellores</i> de Italia, con mil <i>fontes</i> y artificios, estanques, grutas y estatuas [vv. 283-288].

En fin, llegan dos hombres y una tapada, que leen en un cartel el anuncio de la función de los Trufaldines y entran en la casa a verla. Ya rico don Gatupedio con el dinero que han ido dándole los arrendadores de la casa, se presentan todos ellos con sus muebles y bultos para ocuparla, encontrándose no sólo con que son varios los supuestos inquilinos,

sino que dentro de la casa no hay sino un corral. El Duende los desengaña y escapa como suele hacerlo, volando o hundiéndose en un escotillón:

*Sale Duende.*

Yo lo dije,  
esto ha sido, camaradas,  
que un duende los ha burlado  
porque es un corral la casa  
a que vienen a mudarse.

*Todos.*

¡Muera el Duende!

*Duende.*

Si me alcanzan [vv. 377-382].

*Vuela o húndese.*

Ante la imposibilidad de agarrar al duende, todo acaba en baile.

Opina Rafael Martín, moderno editor de esta obra, que en ella Zamora “revive el clásico engaño a los ojos que tan magistralmente ideara Cervantes, como con acierto ha comprendido y puesto de manifiesto Catalina Buezo. Un duende provoca que los distintos personajes que desfilan frente al patio queden ensimismados de las posibilidades que una casa desvincijada puede llegar a tener en su ignorancia” [Martín, 2003].

Efectivamente, estamos ante un “entremés de burlas” en que un personaje engaña a varios, pero no precisamente ante un “engaño a los ojos”, sino ante una ficción metateatral en donde Zamora saca a escena a los Trufaldines, su teatro y sus “farsas italianas”. El Duende, al que ya conocemos por todas las comedias de las que es protagonista, tiene toda la versatilidad y la capacidad de transformarse típica de este personaje. Si en *Duendes son alcahuetes* podía ser caballero, dios, estatua y chacharrón, en esta *Casa del duende* se convierte en criado, estudiante, portugués y, finalmente, en Trufaldín, es decir, en su propia máscara:

*Salen dos Hombres y una Tapada.*

*Mujer.*

No es posible.

*Hombre 1º.*

Carteles,

si la vista no me engaña.

Vamos.

*Lee.* Aquí el Genarino

hace habilidades varias

y la ópera de Milán.

*Mujer.* No había oído tal.

*Hombre 1º.* Se hallan

en la corte cada día

novedades extremadas.

*Sale el Duende de trofaldín.*

*Duende.* Benvenuto, me signori,

vole verede la danza

e la ópera di Milano.

*Mujer.* Sepamos qué es.

*Duende.* Così rara,

così pulide e curiose,

non mai veduto in Espagna

le arlequini, li saltimbanqui,

le danzi, li serenata

e li juegui di sortiji

en qui cabalieri e dama

andamo así alrededor

comi a li noria li macha.

*Mujer.* Veámoslo.

*Hombre 1º.* ¿A cómo es

la entrada?

*Duende.* A cuatro de plata.

*Hombre 2º.* Por los dos.

*Duende.* Pilla, fratelo.

*Mujer.* ¿Entramos?

*Duende.* De boni gracia

venite qua le curiosi

*a vere di cosi extraña* [vv. 323-348]

El Duende muestra así su verdadera cara: se trata de Gennaro Sacchi, “el Genarino”, el actor que hacía la máscara de *Coviello* y, con toda seguridad, quien asumía el papel de duende en las farsas de los Trufaldines. La casa, por otra parte, no parece ser una casa cualquiera, sino un edificio muy particular. El mismo don Gatupedio da una pista cuando habla con el duende en presencia de don Macario:

*Don Gatupedio.*            ¡Qué he de mostrar, ni quién quieres  
que la tome para nada,  
*si es solamente un corral!*

*Duende.*                    Ahí entra mi ciencia y maña.  
Haced lo que os digo y cuando  
lleguen decid en voz alta:  
“Cosme”; que yo saldré luego.  
Sin que habléis otra palabra,  
dejad que yo se la enseñe,  
*que la verán tan pintada*  
a su gusto, que al instante  
han de tratar de ajustarla [vv. 57-68. La cursiva es mía].

Un *corral* al que el duende Genarino transforma de manera que la gente la vea *tan pintada* que crea que hay suntuosas estancias, patios y jardines con flores “de las mejores de Italia”, con mil “fuentes y artificios, estanques, grutas y estatuas”, además de un pozo con un agua “que no se paga con ningún dinero”. A la altura de 1710 no había en Madrid otro lugar así más que el lavadero de los Caños del Peral. La *casa del duende* vendría a ser, de este modo, una auténtica metáfora del nuevo teatro que habían levantado los Trufaldines, y toda la mojiganga una jocosa y amigable recreación del pasmo de los madrileños ante esta nueva forma de concebir la puesta en escena, con tramoyas y decorados a la italiana capaces de transformar un espacio vacío en cualquier lugar del mundo.

*El talego encantado*, de José de Cañizares.

Esta obrita tiene todos los ingredientes del “entremés con duende”, a pesar de que aparezca también un “mágico”. El autor nos presenta a dos ladrones, Pelagrajos y Almanegra, que planean robar a un mesonero. Éste pide ayuda a un huésped que resulta ser un mago, el cual hace aparecer cuatro diablos, que se presentan “sin penachos” (los penachos tendrán luego su importancia). El Mago les manda “que a este mesonero / guardéis muy bien guardado su dinero” [f. 2v], para lo cual se vale de un talego encantado.

Los ladrones, vestidos de soldados, buscan el dinero en el mesón, pero

*Se ha corrido la cortina y se ha visto un talego, y dentro estará, vestida de cobielo o matachín, la niña, y tiran de arriba el talego y los cuatro diablos, a los lados con los penachos* [f. 5r].

La Cobiela ordena a los diablos: “Hermanos, sacudid a estos ladrones”, con lo que muestra su carácter de niña diabólica o foleta. Los diablos les pegan una paliza con los penachos, que se transforman en varas, y se los llevan bailando al infierno, junto con la niña.

Todo el entremés deriva directamente del *lazzo* de la maleta de Chicho en *Duendes son alcahuetes*, y reúne todos los personajes y trucos que hemos visto en anteriores ocasiones: la niña vestida de *Coviello* (lo que viene a confirmar que el duende era esta máscara), los diablillos que la ayudan y la utilización de la magia para hacer desaparecer el dinero del talego.

*El duende*, de Torres Villarroel.

Torres Villarroel, representante de los modos tradicionales españoles, heredero de la estética quevedesca y calderoniana, escribió también un sainete “con duende”, pero, siendo como era Torres enemigo de los cómicos italianos y sus farsas indecentes, su obra no tiene ninguna relación con los foletos ni con los juegos de tramoya y transformaciones propios de esta tradición.

El sainete sigue, por el contrario, la tradición cervantina y calderoniana de los entremeses “con sacristán”. Cuenta la burla que piensan hacerle Sebastiana y su amante, el sacristán Lechuza, al vejete Mamarria, marido de la primera, diciéndole que el sacristán es



un duende. Pero Mamarria no cae en la trampa y acaba a porrazos con el sacristán. Cuando las vecinas le preguntan:

VECINAS.-               Di, ¿por qué no has creído,  
                                  Mamarria, en el duende?

Responde éste, con irónica socarronería:

MAMARRIA.-            Porque ya sólo hay bobos  
                                  en entremes[es].

*El diablo, autor aburrido*, de Ramón de la Cruz.

Esta utilización del duende en el teatro breve español tuvo un curioso epílogo en 1779, cuando la compañía de Eusebio Ribera estrenó el 24 de enero de 1779, para dar entrada a la temporada de Carnaval, un sainete “de costumbres teatrales” de Ramón de la Cruz<sup>63</sup> titulado *El diablo, autor aburrido*.

En esta obrita, en donde Cruz sigue su costumbre de hacer que los cómicos se representen a sí mismos, éstos se quejan de la mala temporada y poco público. Pensando que pueden cumplir su amenaza de abandonar su mala vida y retirarse a hacer penitencia, el mismo Diablo decide intervenir con su cohorte de demonios, para lo cual toman la forma de Chinica y otros actores y se presentan ante la compañía para remedio de sus males. Pero son tales los problemas, inconvenientes y pamemas que le causan los cómicos que no las aguanta ni el Diablo y, declarando quién es, vuelve con los suyos al infierno.

Esta hilarante anécdota le sirve a Ramón de la Cruz para hacer una crítica de la comedias de magia utilizando todos los elementos propios de ella. En la conclusión se cita precisamente a las más famosas de ellas:

POLONIA.-               Pues si hay demonios que cantan  
                                  y bailan en *Bayalardes*,  
                                  *Rabicortonas* y *Martas*,  
                                  que son argumentos serios,

---

<sup>63</sup> Para los “sainetes de costumbres teatrales” de Ramón de la Cruz ver Coulon, 1983.

¿qué mucho será que haya  
demonios en entremeses? [vv. 650-655].

No está de más recordar que el propio Cruz comenzó su carrera escribiendo una de las continuaciones de *Marta la Romarantina*: pero a la altura de 1779 la comedia de magia le parece cosa del pasado y motivo de una regocijada sátira.

Como en toda comedia de este género, la obra se abre con una *selva oscura*, en la que, “*después de algunos truenos y relámpagos, baja Chinica en un dragón de siete cabezas con ojos encarnados y un farol amarillo y colorado en la cola. Vestido con alusiones de Diablo*” [Cruz, 1981: 250]. También de acuerdo con los cánones, cuando el Diablo muestra a los suyos la situación de la compañía de Ribera, lo hace mediante una mutación del mismo estilo de las que hacían aparecer en las comedias de magia bailes, óperas, jardines o palacios:

*Apagan las luces, se retiran y apareciendo el segundo foro, de salón, se figura la Pieza de ensayo con mesa, sillas, en que algunos están sentados, y hablan los que se acotan* [Cruz, 1981: 253].

Uno de los “demonios”, Soriano, hace además una descripción del papel del Diablo en las comedias de magia que podría servir como modelo del género:

SORIANO.-           ¿Qué es lo que puede aburrir  
                              al diablo? ¿Qué le hace falta?  
                              El diablo, que, según cuenta  
                              la historia de las patrañas,  
                              es, en la escuela del mundo,  
                              primer profesor de Magia;  
                              el diablo que, cuando quiere  
                              y porque a él le da la gana  
                              no más, le da facultades  
                              a un anillo y a una vara  
                              para andar en una hora  
                              viajes de treinta semanas,

para transformar en fuego  
el aire, la tierra en agua,  
los hombres en animales... [vv. 67-81].

Siguiendo así con todas las convenciones, al final del sainete, cuando los diablos deciden volver al infierno, lo hacen de la forma establecida en las comedias con duende:

CHINICA.- Diablos, vámonos a casa  
sin romper el cielo raso,  
las esteras ni las tapias.  
TADEO.- Eso es imposible.  
CHINICA.- ¡Bruto!  
¿Habiéndolo visto en tantas  
comedias lo dudas? Pues,  
porque veas que te engañas,  
ve cómo se hunden tres diablos  
y dos por el aire escapan.

*(Vuelan dos y se hunden los tres)* [Cruz, 1981: 271].

Pues bien, en esta sarcástica despedida de las comedias de magia, no falta, a pesar del tiempo transcurrido desde su desaparición de los escenarios madrileños, una alusión a los Trufaldines. Uno de los diablos, el que toma la figura del actor Vicente Casas, hace su aparición al lado de Chinica disfrazado de “bailarín italiano”. El diálogo que sigue entre el diablo y algunos miembros de la compañía es una buena muestra de la desconfianza que todavía sentían los cómicos por los italianos:

*Sale Casas de petimetre afectado.*

CASAS.- *Servitore*  
*sono a tuta la onorata*  
*compañía, e per il suo*  
*servizio, si mi comanda,*

*porto quantità di balli*  
 que ya *furono in Olanda,*  
*Parichi, Londra, Milano,*  
 la Prusia, la Dinamarca,  
*chento volte replicati.*

ESPEJO.- Oye usted, ¿y cuánto costara  
 cada baile de ésos, antes  
 que usted prosiga, en España?

CASAS.- *Quando la cosa è superba,*  
*bisoña buona la paga.*

ESPEJO.- Pero, ¿cuánto?, poco más  
 o poco menos.

CASAS.- *Non abia*  
*pavura: io intendo un poco*  
 la economía.

ESPEJO.- ¡Tarrara!

EUSEBIO.- ¿Cosa de unos mil doblones?

CASAS.- *Non è gran cosa, ma basta*  
*per qualche ballo grottesco.*

CALLEJO.- Dígale usted que se vaya  
 a escardar. [vv. 533-555].

Todavía quedaban en 1779 descendientes de los Trufaldines en España, y alguno de ellos precisamente como maestro de baile. Antonio Christiani di Scio, hijo de Sebastián Christiani ocupó este puesto en la Corte hasta su muerte en aquel mismo año de 1779, así que no sería difícil para el público español identificar a este italiano “petimetre” que se consideraba pasablemente pagado con mil doblones para “qualque ballo grottesco”. La envidia de los cómicos españoles y la reivindicación de su propio valer frente al sueldo que cobraban de la Corte los Trufaldines y sus continuadores, los cantantes italianos, que hemos visto en otras ocasiones, vuelve a asomar en esta irónica crítica de la comedia de magia, el género que habían contribuido a implantar aquellos cómicos venidos de Italia tres cuartos de siglo antes.

## 8.5.- Entremeses con cobielos.

El duende de las comedias y los entremeses era, casi con seguridad, *Coviello*. Pero éste no sólo dio la figura del duende a las obras breves españolas. Su figura ridícula, su máscara grotesca, sus acrobacias y sus bailes hicieron de él una figura utilizada en muchas ocasiones sin necesidad de que tuviera que intervenir un *Coviello* en la leve trama de entremeses y mojigangas. Surgen así las obras “con cobielos”, en donde se utiliza un grupo de bailarines vestidos como él para dar fin a la obra.

Un caso típico es el del *Entremés nuevo de la Vizcondesa y la boda y cubielos* para la comedia de San Eloy escrita por don Juan Salvo y Vela en el año de mil setecientos dieciséis.

El asunto del entremés se reduce a una disputa entre el vejete y el gracioso por ver quién se casa con la graciosa, que aquí asume el papel de Vizcondesa. La mínima trama se anima por la acumulación de despropósitos y disparates de cada uno de los pretendientes y de la ridícula novia. Así se presenta, por ejemplo, la Vizcondesa:

*Al son de atabalillos salen delante criadas, todas las que puedan, y una dueña y detrás la Vizcondesa muy ridícula, y así mismo todas y teniéndola en medio haciéndola grandes cortesías.*

VIZCONDESA.	Vasallos, deudos y amigos, aunque decíroslo siento, ya sabéis y sabe el mundo que sois unos majaderos. También sabéis que mi padre faltó por haberse muerto y que me dejó jurada Vizcondesa de Hornachuelos, con que, siendo tan preciso daros legítimo dueño que invíe a galeras a unos y a otros estire el pescuezo dispuse por todo el mundo
-------------	---

cartelones se hayan puesto  
en que a este canonicato  
llamen propios y extranjeros,  
desde el más alto monarca  
al más ruin esportillero,  
y pues aqueste es el sitio  
en que he de escoger el cerdo  
que me quepa por marido,  
mandad que vayan saliendo  
de aquesa triste morada  
esos míseros jumentos.

Los pretendientes no desentonan de este comienzo, y van exponiendo sus prendas en una hilarante secuencia de despropósitos, todo en medio de un aire carnavalesco de burla, con abundantes alusiones al cuerpo grotesco, a las enfermedades y deformidades del vejete y a la glotonería del gracioso. Éste, en efecto, en lugar de referirse a sus prendas, hace una enumeración de manjares que remite a la abundancia de la tierra de Jauja y los hartazgos de Carnaval:

GRACIOSO.           El Rey Mátalas callando  
soy, y Cógelas a tienta,  
que encima de este pollino  
vengo desde donde vengo  
trayéndote de presente  
metido en un grande cesto  
un regalo que los siglos  
ni le verán ni le vieron,  
pues demás de que en él viene  
un tordo y cien morteruelos,  
viene una anguila de a vara  
vestida de terciopelo,  
tres borricos en conserva  
y una libra de buñuelos,

una garrafa de arrope  
y cinco cuartos de queso,  
una caja de turrón,  
castañas, nueces y peros  
para que a nuestros vasallos  
se haga un público festejo.

La Vizcondesa elige al gracioso por mozo y el vejete se va lanzando ridículas amenazas. Ella manda abrir el cesto donde se deben guardar las viandas prometidas por el gracioso. Éste, sin embargo, no contiene comida, sino una sorpresa:

*Sale el gracioso de la misma suerte con sus criados que traerán a su tiempo un cestón muy grande tapado, y dentro una niña vestida de Cubielo que a su tiempo saldrá y dirá sus versos y después ha de bailar. [...]*

*Sacan el cesto de colar, y dentro la niña como se dijo.*

CRIADO 1º.	Ya aquí, Señoría, las traemos.
CRIADA 1ª.	Lo que habrá en este cestón.
CRIADA 2ª.	Con diez trajes me contento.
VIZCONDESA.	Descubridlas. Mas ¿qué miro?
TODOS.	Cielos santos, ¿qué es aquesto?
VIZCONDESA.	¿Quién eres, escarabajo de las cuevas del infierno?
NIÑA.	Soy una castaña injerta que estoy dentro de este cesto, pues un celemín que había en mí y en mis compañeros se ha transformado, y venimos a celebrar tu himeneo con un baile.
VIZCONDESA.	Si es así...
TODOS.	Desde adentro te veremos.

*Danza la muchacha de Cubielo y saca los cuatro Cubielos y a las cuatro Cubielas, forman su dancería y dase fin el entremés.*

El entremés tiene todas las características de las celebraciones carnavalescas, con su insistencia en lo corporal, en la comida y en la burla. Los insultos y remoquetes que se lanzan unos a otros los personajes, las amenazas asquerosas y ridículas entran dentro de este mundo al revés propio del Carnaval. Resulta, por ello, significativo el final con su danza de “cubielos”, en que participa todo un cuerpo de baile formado por la muchacha y los ocho cubielos divididos entre hombres y mujeres. Es evidente que el disfraz de *Coviello* se ha convertido en símbolo de alegría desenfadada y carnal, un buen remate para una farsa bufonesca como es el entremés de don Juan Salvo. Pero hay más: la aparición de la cobielilla dentro del cesto responde a un *lazzo* fuertemente codificado en el repertorio de danzas de la *commedia dell'arte*. Lambranzi [1716] incluye dentro de sus danzas una, la número 26, que llama simplemente “Scaramuzza” y que tiene una llamativa semejanza a la danza de cobielos y cobielillos que aparece en el entremés:

Il Scaramuzza viene fuori con due cesti e dentro i medemi stanno due Scaramuzzetti, pone li cesti in terra, e quando ha ballato tutta la sua tutta la sua Aria aprono li Scaramuzzetti questi cesti. Scaramuzza videndo questi Scaramuzzetti resta maravigliato, e sortono questi Scaramuzzetti fuori dei cesti, e dando gli un calcio nel culo lo gittano a terra e ballano gli Scaramuzzetti tutta l'Aria soli, e poi il grande Scaramuzza li prende uno alla volta, e li caecia nei cesti, in questo tempo si termina la metà dell'Aria e l'altra metà prende i cesti con passi longhi sin'alla consumatione dell'Aria, e poi va dentro [Lambranzi, 1716].

Lambranzi, como hemos explicado, refleja en su obra el repertorio de bailes de la *Comedie Italienne*, en donde la figura de Tiberio Fiorilli tuvo singular transcendencia. De ahí que la danza se haga con un *Scaramuzza* grande y dos *Scaramuzzetti*. Entre los Trufaldines este papel de mimo-bailarín correspondía a *Coviello*, lo que dio lugar a una larga descendencia de cobielillos que salen de cestos, de cañones o de maletas. El grabado de Lambranzi, además de reflejar el momento en que se abren los cestos y asoman las



cabezas de los *Scaramuzzetti*, muestra en su parte inferior a *Scaramuzza* señalando a otro pequeño *Scaramuzzetto* dentro de lo que parece una linterna.



56. Scaramuzza. Ilustración del libro de Lambranzi.

*La rueda y Cobielos.*

Muy semejante a *La Vizcondesa y la boda* es *La rueda y Cobielos*, entremés de Francisco de Castro publicado en *Chistes del gusto*, recopilación de entremeses de varios autores hecha por José de Rivas, en Madrid, en 1742.

Hubo dos entremeses titulados *La rueda*. Uno de ellos se titulaba *La rueda y buñuelos*. Fue publicado a nombre de Juan Francisco de Tejera en *Flores del Parnaso*, Zaragoza, 1708. No tiene ninguna relación con los Trufaldines ni con el otro entremés, que quizá se inspiró en él para llamarse *La rueda y cubielos*. De hecho, éste, de título un tanto enigmático, ya que no aparece ninguna rueda, se publica en la edición de José de Rivas como “segunda parte”, lo que parece indicar que se considera el de Tejera como primera parte.

La obrita de Francisco de Castro incluye en su reparto a una serie de personajes típicos del mundo grotesco del entremés:

Un barón	Un vejete
Un gallego	Juanilla
Un doctor	Un alcalde
Cuatro cobielos [p. 13]	

La acción y los caracteres corresponden a este mundo grotesco: comienza con la violenta entrada del Barón aporreando al Vejete. Cuando lo detienen el Alcalde y el Doctor explica que no puede soportar los esdrújulos del viejo, quien, efectivamente, esdrújulea de forma escandalosa. Cuando se serenán, el Vejete pide justicia al Alcalde porque el Gallego que se ha casado con su hija Juanilla la quiere dejar estando ella preñada. Llaman al Gallego, que confirma que quiere el divorcio porque una sola mujer cansa. En esto se presenta Juanilla, que confiesa ante todos que no hace ninguna de las labores de la casa, lo que lleva a los circunstantes al acuerdo de que es necesario el divorcio. Pero ella, enfurecida, llama en su ayuda a cuatro Cobielos:

*Truenos grandes, y empiezan a bajar los Cobielos.*

JUANA.-       ¿Sí? ¡Pues aquí de mis celos!

Truene el orbe, el aire caiga.  
 Patillejas, Urdefuelles,  
 Trasculín, Motilacabras,  
 vengadme de estos traidores.

TODOS.- ¡Ay, que el cielo se desgaja!

VEJETE.- ¡Ay, qué montón de cernícalos!

ALCALDE.- ¡Ay, qué grajos en alcándara!

GALLEGO.- ¡Ay, qué sarta de galápagos!

DOCTOR.- ¡Ay, qué burujón de águilas!

JUANA.- Al compás del trueno horrisono,  
 bajen los diablos en cáncara,  
 y pues un divorcio insípido  
 defiende esta gente bárbara,  
 siendo menos que mujeres,  
 vestídmelos de beatas.

VEJETE Y DOCTOR.- ¿Conmigo esta picardía?

GALLEGO Y ALCALDE.- ¿Con nosotros esa infamia?

JUANA.- O vestidlos o matadlos.

TODOS.- Juana querida...

JUANA.- No hay Juana,  
 si no os indulta el hacer...

TODOS.- ¿Qué, hijita?

JUANA.- ... una contradanza.

TODOS.- Convenimos en tu gusto.  
 Alón, y empiece la danza.

*Entre los cuatro Cobielos y cuatro beatas se forma una ligera contradanza de cocadas, y sonando caja y clarín se hunden por cuatro escotillones, un diablo y una beata por cada uno, con lo que se da fin [pp. 23-24]*

La intervención de los diablos vestidos de *Coviello* confirma lo que venimos comprobando en otras obras, el que este personaje se había convertido para el espectador español en la imagen misma del duende.

*La rueda y cubielos* estaba todavía vigente muy avanzado el siglo XVIII: aparece citado en la lista presentada por la autora María Hidalgo para su aprobación en la temporada 1760-1761 en Madrid. No se sabe si se llegó a representar. Faltan los datos de esta temporada, en donde hubo una larga suspensión de las funciones por la muerte de la reina María Luisa de Sajonia.

El baile como forma de terminar es típica del entremés desde sus orígenes. La novedad de estas obras está en la introducción de los cobielos o cualquier otra figura de las farsas italianas. Francisco de Castro utiliza este recurso en otro entremés, *El gallego silletero*, en donde el baile está aún más desligado de la acción. En éste aparece un arlequín sólo para intervenir en la contradanza que los demás personajes ya han comenzado:

*Ahora, abriéndose las sillas, se ejecuta la contradanza, como se ha dicho, en medio de la cual descende en un alambre el Arlequín, y baila, y acabándose todo, se da fin* [p. 12].

#### *Entremés de la Chimenea y Bamboches.*

De estructura muy semejante a los de Francisco de Castro es el *Entremés nuevo de la Chimenea y Bamboches*, de autor anónimo<sup>64</sup>. Entre las personas que intervienen en el entremés, además de los cuatro “bamboches” que cita el título, aparecen “cuatro Trufaldines”, que más tarde, en el cuerpo de la obra, se denominan “purichinelas”, lo que da idea de la identificación entre ambos términos.

#### PERSONAS

Maruja	Mujeres	4 Bamboches
Juana	Hombres	4 Trufaldines
Pepa	4 soldados	Música
Teresa	Vejete	

El argumento es tan sencillo como en las ocasiones anteriores: cuatro muchachas, Maruja, Juana, Pepa y Teresa esperan a sus amantes, que son cuatro soldados, mientras su tío, el vejete, duerme. Llegan los soldados por la chimenea, galantean a las mozas y cantan.

---

<sup>64</sup> Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en un manuscrito sin fecha ni aprobaciones, de letra del siglo XVIII, cosido de forma rudimentaria, que parece haber sido propiedad de un actor llamado “Juan de Dios”.

Luego “cae el telón que sirve de chimenea y se ve el viejo acostado”. Se levanta en camisa, y entre las muchachas y los soldados le preparan una broma:

*Van pasando por el tablado todos los hombres que quisieren en varias figuras ridículas de cojos, y jorobados con velas encendidas, carátulas y cencerros haciendo la temblona en buen orden, y detrás cuatro purichinelas con hachas acompañando a los cuatro bamboches que vienen embozados en capitas cortas, sombreros grandes, espadas y broquelillos, y entre los ocho forman un medio punto...”*

Cogen al vejete mientras bailan y hacen estruendo con espadas y broqueles y “arrimando las hachas a la camisa del vejete, que la traerá con algunos menchones [sic] de estopa, se le pega fuego y se da fin”.

Volvemos a encontrar aquí uno de los viejos esquemas del entremés barroco al que se le añade un final con mascarada en donde los Trufaldines o Purichinelas intervienen como figuras ridículas propias de la burla carnavalesca (con fuego incluido) que le deparan al vejete. El único elemento nuevo que encontramos es la aparición de esos “cuatro bamboches”, que, como hemos visto más arriba, pueden designar tanto a unas “personas rollizas” como a unos títeres. Parece claro, con esto, que a los Trufaldines hay que añadir otros personajes tomados de la comedia italiana, probablemente muñecos o personajes muñequizados al estilo de las estatuas vivas de que están llenas las comedias de magia.

#### 8.6.- Entremeses con mágico.

El duende y los cobielos no fueron los únicos personajes de la farsa italiana que se integraron en el mundo del teatro breve español. Del mismo modo que en la comedia, los magos o mágicos dieron lugar a toda una serie de entremeses y otras obras cortas. En algunos casos puede rastrearse la influencia directa de los Trufaldines (la maga Bonincela en *El alboroque*) pero en otros muchos casos la fuente parece ser la propia comedia de magia española que por entonces alcanzaba gran éxito en los tablados madrileños. Tendríamos aquí un caso de influencia “en segundo grado”: los magos de los entremeses derivarían más bien de Marta y Pedro Vayalarde, y sólo en última instancia de los modelos italianos. La falta de una cronología segura hace difícil decidir en cada caso.

*Baile del alboroque.*

El primer caso de mago (maga en esta ocasión) en una obra breve es probablemente el del *Baile del alboroque*, escrito para la Navidad del año de 1714<sup>65</sup>. La fecha tan temprana y el propósito que tiene el autor del baile de reflejar la novedad que representaban en el mundillo teatral los Trufaldines hacen que la obrita esté llena de referencias muy directas a los italianos, incluyendo la noticia de la muerte de *Truffaldino*, Francesco Bartoli.

La maga es italiana, y se llama “la Boninchela”. No puede haber duda de que se trata de Giustina Francesca Pagheti Bononcini, mujer de Dominico Bononcini, retratada por el anónimo escritor en un papel de maga que con seguridad hacía en alguna farsa italiana.

Los versos que cita Cotarelo incluyen un diálogo entre un Vizconde y la maga. El Vizconde quiere oír música y la Boninchela le ofrece:

ITALIANA     ¿Volle sentir violone?  
                  ¿volle sentir qualche aria,  
                  o volle subitamente  
                  vedere en aquesta cuadra  
                  a Coviello, Pantalón,  
                  a Columbina y a Blaza  
                  de violín, violón  
                  li bailete, contradanza,  
                  il minuet, il paspie,  
                  il trofaldín...?

El vizconde desea ver una contradanza,

Mas antes quisiera ver  
aquesa figura rara  
del Trofaldín.

ITALIANA.-                             ¡Oh, signori  
  que adeso il dolor mi ammazza!

VIZCONDE.-    ¿Qué queso ni masa, niña,

---

<sup>65</sup> Cito por las referencias de Cotarelo [2000: CCXXVI]. No me ha sido posible encontrar el baile original.

que no se entiende palabra?

ITALIANA.- ¡E... qui il Trofaldino ha morto!

Pero le ofrece traer por la vaga

Regione cuatri paisane  
Con li escopli e con la maza,  
Formarano un trofaldino  
In sopro di questa tabla.

Luego “il trofaldí” baila “al violón y al violonchelo” [Cotarelo, 2000: CCXXVI].

*El mágico por vengarse.*

*El mágico por vengarse* es un “sainete nuevo” escrito para Ayala, el gracioso de la compañía de Martínez. El manuscrito en donde se conserva, de letra del siglo XVIII, sin fecha ni aprobaciones, indica:

*Sainete nuevo. El mágico por vengarse. Ayala. 2ª parte.*

No tenemos noticias de la primera parte, pero es verosímil que éste no sea sino una segunda versión de un texto anterior. El reparto aparece al dorso de la portada:

Ayala  
Granadina  
Guzmana  
Dama 1ª  
Dama 2ª  
Dama 3ª  
Martínez  
López  
Piquero

Alonso

4 matachines.<sup>66</sup>

El sainete utiliza el recurso del objeto mágico que consigue hacer invisible, transformar a las personas en animales e incluso hacer que las damas se enamoren del poseedor.

Ayala, el gracioso, aparece “con su maletilla, como de camino”. Ha decidido abandonar la compañía a causa de las burlas de sus compañeros e “irme / a provincias más extrañas”. Sin embargo, le disuade de hacerlo una aparición:

*Sale por un escotillón la Sra. Granadina, vestida de gitana, y asústase Ayala [f. 1r].*

La gitana se presenta como “del gran Merlín criada” y le da de su parte un sombrero mágico, advirtiéndole de sus virtudes:

GRANADINA.-        Lo primero, le prevengo  
                              que ni en la calle ni en caza<sup>67</sup>  
                              le quite; para dormir  
                              le pondrá sobre la almohada  
                              y de ezte modo ze hará  
                              invizible. [...]  
                              Zi quiere burlar a alguno,  
                              puede transformarle en Rana,  
                              en Aveztruz o Cangrejo:  
                              y zi guzta de Madamaz,  
                              puede cortejarlaz todaz  
                              zin que le cuezte una blanca,  
                              y para esto ha de colgarle

---

<sup>66</sup> El cuadernillo lleva una anteportada de letra más moderna con el título: “Sainete nuevo. El mágico por vengarse. Garrido”. A la vuelta, un reparto: “Personas: “Granadina / Brígida / Guzman / 4 Damas / 4 Arlinqs [¿Arliquines?] / Martínez / Garrido / Piquero”. Corresponde a una nueva representación en donde el gracioso Ayala ha sido sustituido por el nuevo gracioso, Garrido. El texto del sainete está corregido por ello en muchos casos, no siempre con acierto.

<sup>67</sup> La Granadina cecea, como es lógico. A pesar de que modernizamos la ortografía, mantenemos este rasgo fonético de la actriz y del personaje.



de un botón de la cazaca [f. 2r-2v].

Tras dejarle el sombrero, la gitana desaparece por el mismo escotillón y Ayala, muy ufano, vuelve “al corral” para ejecutar su venganza.

En el teatro está la compañía muy alegre con la desaparición de Ayala. Ríense de él y bailan un fandango sin saber que Ayala está, invisible, entre ellos.

*Toca la orquesta fandango y en habiendo bailado un rato, cuando estén en la acción o mudanza más ridícula, habla Ayala y se quedan todos sin movimiento.*

AYALA.- Teneos, que yo lo mando:  
se han quedado como estatuas,  
pero falta lo mejor.  
¡Hola, Alrriquines! [sic]

*Salen 4 Alrriquines, y ponen un guardapiés y una rueca a cada hombre, y a las mujeres un gorro extraordinario y una pipa [f. 3v].*

El paso incluye toda una serie de tópicos del repertorio de los Trufaldines que ya hemos ido viendo a lo largo de este estudio: el objeto mágico, la invisibilidad, la conversión de los personajes en estatua y la aparición de unos duendes, diablillos o ayudantes de ultratumba vestidos como máscaras italianas. Se trata en este caso de “arlequines”, deformada esta palabra en “alrriquines”, probablemente volatineros ataviados con la vestimenta de Pulcinella.<sup>68</sup> Estos “alrriquines” hacen la investidura ridícula de los cómicos, tal como hacían en las comedias la de los magos.

Al volver en sí, todos se encuentran ridículos y salen de escena atemorizados y con ánimo de venganza. Ayala se encuentra con Guzmán, que viene quejándose del abandono del gracioso. Él se hace visible y ella se enfurece, pero cuando Ayala se pone el sombrero en el botón Guzmán se deshace en finezas. Después de un par de juegos de este tipo, sale Martínez a los gritos de la dama y le comunica que

---

<sup>68</sup> Nótese que en la lista de personas no aparecen “4 alrriquines”, sino “4 matachines”, lo que revela que para los escritores españoles del momento eran palabras equivalentes.

MARTÍNEZ.- Sabe que Ayala ya es brujo  
y hechicero.

GUZMANA.- ¿Qué es lo que hablas?

MARTÍNEZ.- Lo que te cuento; yo sé  
que por vengar las pasadas  
burlas nuestras, ha estudiado  
en pocos días la magia [f. 6v].

Ayala, invisible, les pega con una vara y se los lleva agarrados por el pescuezo con grandes aspavientos por su parte.

Salen entonces las mujeres de la compañía que están de merienda en casa de una de ellas. Llega Guzmana con el susto y les cuenta lo que le ha ocurrido y cómo Ayala es “un demonio fantasma”. Todas aseguran que, si lo vieran, lo pagaría caro. Él, que está presente, se hace visible y todas huyen, quedando la merienda para Ayala. Tras esto burla a Martínez, que lo busca con capa y espada, haciéndole creer que está con su esposa cuando la tal dama es uno de los cómicos vestido de mujer.

Pero las burlas acaban. Martínez logra que un criado de Ayala le quite el sombrero por la noche y se lo cambie por otro. Así que cuando se presenta Ayala en casa de Martínez y pretende hacerse invisible, todos lo agarran y le dan una buena sotana de palos.

El sainete repite el viejo tema del “burlador burlado”, pero lo rellena con los esquemas propios de las comedias con mágico de la *commedia dell’arte*. Es más, la concisión del sainete, así como la estética carnavalesca propia de los géneros breves [Huerta, 1999], emparentan este tipo de obrita con las comedias italianas más que los *Vayalardes* y *Martas*, que, por la influencia de la comedia barroca española, tienen un desarrollo mucho más complejo.

Esta misma impresión produce otra obra semejante a *El mágico por vengarse*, con maga en lugar de mago.

### *La mágica chasqueadora.*

Es éste un sainete tardío, por lo que parece. No hay referencia a los italianos, sino una serie de encantamientos producidos por la maga, que parece no tener otro propósito que el de divertirse y “hacer sus carnestolendas”, como el foletto de *Duendes son alcahuetes*.

Más que auténticos hechizos, la maga del sainete, que es una buena moza y mujer bellísima, hace una serie de travesuras, transformando calderos, comidas, el órgano del sacristán... Todos piden justicia al alcalde, que, encandilado por la linda hechicera, no quiere prenderla. Cuando van a cogerla, los inmoviliza con una patada en el suelo y se va cantando.

Todo ello parece simplemente un remedo de algunas escenas propias de la comedia de magia. La chasqueadora es una Marta sin los enredos ultraterrenos ni los efectos de tramoya propios de la serie romarantina.

### 8.7.- Otros.

No todos los entremeses o sainetes en donde hay referencias a los Trufaldines pertenecen a los grupos señalados. En algunos casos tenemos ejemplos de obras que podrían pertenecer a todos.

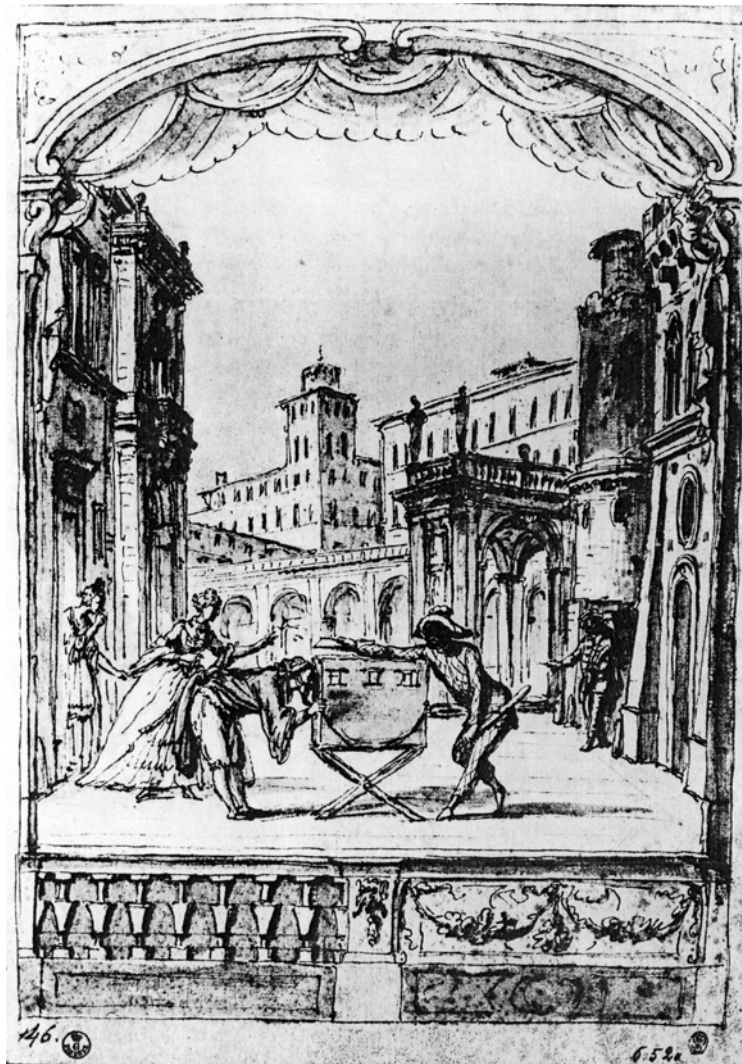
Es el caso del *Entremés del Mundinovo*, obra del cómico Francisco de Castro publicada en 1742 pero escrita mucho antes, en donde encontramos un “entremés con mago” (incluso con tres magos), pero que igualmente podría estar dentro de los “entremeses con cobielos”, y además se sale de estos grupos por incorporar un elemento distinto, el “mundinovo”, que lo relaciona con el “chacharrón” de *Duendes son alcahuetes*, pero también con toda una tradición de títeres que parece anterior a la llegada de los Trufaldines a España [Huerta Calvo, 2001: 81-83].

El “mundinovo” o “mundinuevo” es un aparato de óptica, precedente de los kinetoscopios, descrito así en el *Diccionario de Autoridades*:

Cierta arca en forma de escaparate, que traen a cuestras los saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de madera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro, que dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un

vidrio graduado, que aumenta los objetos, y van pasando varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas [Aut].

Éste era el aparato que debía de utilizar el “chacharrón” de *Duendes son alcahuetes* cuando ofrecía mostrar los delfines de los mares indianos o el viejo Tamerlán de Persia. Su nombre delata el origen italiano, pero además tenemos constancia de su empleo en la *commedia dell'arte*. Un grabado nos muestra a *Arlecchino* en el momento de enseñar a *Pantalone* alguna de las maravillas ópticas del aparato.



57. *Arlecchino* engaña a *Pantalone* con un mundinovo.

En el entremés de Francisco de Castro el *mundinovo* es enorme, y, en lugar de traerlo colgado un saboyardo, baja por tramoya con el italiano dentro. Este italiano, al que se llama “trapolín”, “Trafaldino”, “Trufaldín”, e incluso “Mágico” es, con toda probabilidad, un “cobielo”:

SACRISTÁN I.-        ¡Oh, tú!, trapolín de Irlanda,  
que estás ahora allá haciendo  
habilidades extrañas,  
con un Mundi Novo ven,  
disponiendo en esta sala  
lo mismo que allá ejecutas.

*Así que hace el conjuro baja el Trafaldino [sic] en un Mundi Novo, y se pone en medio, de suerte que a su tiempo ande con la rueda, y él dentro [p. 101].*

El pregón del Trufaldín nos remite a los de los *saltimbanqui* que ya hemos visto en *Duendes...* y en otras obras:

TRUFALDÍN.-        Vengan, vengan, caballeros,  
a verede cosa estraña,  
el Rey de Polonia, el Duque  
de Salerno y la Madama;  
el Gran Turco, y toti quanto  
ay en Moscovia y Valaquia [pp. 102-103].

Sin embargo, dentro de su aspecto tópico, se hace referencia a hechos muy reales: “la tropa del señor Duque de Mantua, la Ópera de Milán con el carnaval de Italia”. La referencia a los Trufaldines, llegados precisamente de Mantua, no puede ser más clara y es una muestra de que Francisco de Castro, que escribe en los primeros años del siglo, conoce de primera mano a la tropa italiana:

TRUFALDÍN.-        ¿Qui volite, qui bolite ?  
¿Bolite que ancora haga

multi cosa, cosa bela,  
y que adesso salga, salga  
el Mundi Novi, y la tropa  
del señor Duque de Mantua,  
la Ópera de Milán,  
con el carnaval de Italia? [p. 101].

Otro personaje italiano, que no podemos identificar, es el de “la ridícula Madama / a quien llaman Trique traque”. Ésta aparece rodeada de chiquillos que la acosan con el remoquete, y entona su queja en un español lleno de voces italianas: “per vita de la Taraca”. En su lamento habla de su fama en toda Europa y amenaza con quejarse al rey, en lo que parece una clara alusión a la privanza que tenían los italianos con el monarca:

MADAMA.-               Unos diables de chiquillos  
que trique traque me llaman  
trayéndome al retortero  
a una moquier de mi casa  
que en Flandes, Saboya e Londres  
ha sido tan estimada:  
¡Ah, gates! ¡Ah, bribonazos!  
Yo daré cuenta mañana  
al rey [p. 104].

El final de la obrita es típico de los “entremeses con cobielos”: el Mundi Novo es, en realidad, una trampa en la que van cayendo todos los enemigos del Sacristán I. Todo termina con una danza “a la francesa”, hecha por cuatro figuras vestidas “a la moda polaca” al son que canta el Trufaldín:

SACRISTÁN I.-           Pues ahora, para que haya  
alguna cosa de gusto,  
todas las figuras salgan  
corpóreas, muy bien vestidas,  
como a la moda polaca,

con sus cuatro damiselas,  
y en una rueda adornada  
vaya andando el Mundi Novo;  
y después con una danza  
para mayor diversión  
acaba la mojiganga. [...]

*Da otra vuelta, y después empiezan las cuatro Madamas y los cuatro hombres un baile a la francesa [pp. 106-108].*

Todo esto, que da un inequívoco aire italiano al entremés, sin embargo, está inserto en una trama típicamente española. El entremés, en efecto, parece una versión remozada de *Los sacritanes encontrados*, ya que comienza con una contienda entre los dos amantes de Doña Eustaquia, el Sacristán de Parla y el Sacristán de Olías. El Sacristán I, que es el de Parla, hace una presentación de sus prendas muy dentro de la tradición del sacristán bien dotado para el amor:

SACRISTÁN.- Cuando al órgano me pongo  
y entono con voces blandas  
un *Parce miqui*, me dicen  
las mozas y las ancianas:  
“Dios te bendiga: toma una higa.  
¡Ay, como canta el grajo de Parla! [p. 95].

A esta contienda se suma un vejete. Finalmete se resuelve en un concurso de magia en que ambos sacristanes son expertos, al estilo del que aparece en el *Mágico de Salerno*. El Sacristán de Parla llama en su ayuda al Trufaldín y con él entra todo el mundo de la farsa italiana en la trama española.

Un caso semejante al del *Mundinovo* es el del sainete titulado *El sopista Cubilete o el alguacil Capisfustis*, de Sebastián Vázquez. Es un sainete tardío, que recoge, por tanto, toda la tradición de la comedia de magia y de los entremeses derivados de los italianos, pero utiliza a la vez los personajes y las situaciones propias del entremés barroco español. El protagonista es el estudiante Cubilete, que se presenta así a sus compañeros:

Sabéis que soy el sopista  
Cubilete, que en enredos  
excedo a Merlín, Medea  
y a todos cuantos Foletos  
tuvo el mundo; pues mi abuela,  
honra y gloria de su nieto,  
fue bruja (sin vanidad  
lo publico y lo confieso),  
pues me dejó una sortija  
que con ella sola vuelvo  
las anguilas en capones,  
los melones en conejos [f. 2v.]

El sainete, a partir de esta presentación, se desarrolla de forma conocida: se suceden transformaciones varias del sopista (en holandés, en moro, en alguacil Capisfustis) y del escenario (castillo, molino, árbol) gracias al anillo. La tramoya y la escenografía adquiere una cierta importancia en esta obrita, relacionándola con las comedias de magia más complejas.

El estudiante ducho en artes mágicas es figura antigua en el entremés: ya aparece en *La cueva de Salamanca*. Pero este sopista añade a su condición un nombre derivado de *Coviello* (recuérdese que a menudo se escribe “cubielo”), lo que establece una relación directa con los “entremeses con cobielos”. Pero las continuas transformaciones del personaje son mucho más típicas del duende, tal como aparece en la *Mojiganga de la casa del duende*. De hecho, Cubilete alardea de superar “a todos cuantos Foletos / tuvo el mundo”. Ahora bien, el duende y *Coviello* eran un mismo personaje, por lo que el sopista reúne en sí las tres condiciones propias de las farsas italianas, pues a las dos anteriores se une la de mago que excede a Merlín, aludiendo a otra figura típica de esas farsas.

Otro elemento típico de las comedias italianas es el anillo mágico que permite a su poseedor transformar a su gusto los objetos y los animales, si bien él alardea de convertir sencillos alimentos en manjares con los que banquetearse, ilusión propia de cualquier fantasía carnavalesca. Tiene también un aire italiano el nombre del alguacil, *Capisfustis*, en



que se transforma Cubilete. Todo ello revela la familiaridad con este tipo de obras en autores como Sebastián Vázquez, en una época en que los Trufaldines eran solamente un recuerdo.

También aparece un estudiante mágico en el sainete *El jardín de Apolo y estatuas con alma*, que utiliza el efecto de las estatuas animadas, de tanto uso en las comedias de magia, para establecer otra confrontación entre los elementos tomados de las comedias italianas y los que venían de la tradición española. Cotarelo [2000: CXL-CXLI] opina que “es de principios del XVIII y obedece a la influencia italiana en esta clase de juegos”. La obra comienza, de forma metateatral, con el público que pide un baile al gracioso Juan de Castro. Cuando éste se dispone a hacer una jácara, sale un estudiante que le ofrece un sainete. El gracioso le pregunta, suspicaz:

¿Es sainete de tal guisa  
que por el aire volemós  
o que nos trague la tierra?  
Que eso es ya por aquí viejo  
y se ve todos los años.

Las referencias al “vuelo de gracioso” que se dan en todas las comedias de magia son evidentes. El estudiante lo tranquiliza y, convertido en mago, hace surgir “una fuente coronada de un Apolo y al pie cuatro estatuas de mujeres y cuatro de hombres, con arcos y flores”. Las estatuas cantan y bailan, causando la admiración de los cómicos españoles. Castro se permite hacer alguna broma sobre las arias italianas:

ESTUDIANTE.-       ¿Qué os parece?  
CASTRO.-               De prodigio.  
                          Esto se puede escuchar,  
                          y no aquello de (*Canta.*) “¡Ah, mio core!  
                          ¡Ah, mia vita!”. ¡Já, já, já!

Con ello baja Apolo de la fuente, “a tiempo que se quedaron las estatuas de damas españolas, las mujeres, y los hombres de galanes, con golilla de gala, y Apolo de italiano,

que lo hará el niño que hizo a Cupido”. Este italiano reivindica que la invención es suya, con lo que se entabla una discusión entre el mago español y el italiano, y “en dando fin va a coger el estudiante al chico y vuela por un pescante”.

Otro estudiante mágico, igualmente relacionado con los dioses y figuras de la Antigüedad, es el que aparece en otra mojiganga de Cañizares, la titulada *Alejandro Magno*. En ella vuelve a aparecer un atrabiliario y bobalicón alcalde, que en esta ocasión se encuentra desesperado porque en su aldea no puede hacer mojiganga de Corpus. A sacarle de este entuerto viene un extraño estudiante:

*(Sale la mujer vestida de estudiante.)*

ESTUDIANTE.            Alabado sea Dios.

ESCRIBANO.            Él os provea.

ESTUDIANTE.            Alcaldísimo señor  
a quien muchas veces beso  
manos, pies, hombros, carrillos,  
mejillas, frente y tozuelo.

*(Corriendo por el tablado.)*

ALCALDE.            Estudiantísimo diablo  
que así me lleváis moliendo  
cuerpo y alma, juicio y vida,  
hígados, bofes y sesos,  
¿qué queréis?

ESTUDIANTE.            Yo, señor mío,  
por un mágico secreto  
he sabido que anda usted  
penetrando y disponiendo  
hacer una mojiganga.

ALCALDE.            Diablo sois, ¿cómo saberlo  
pudisteis si no lo he dicho  
más que a la mitad del pueblo?

ESTUDIANTE.            Ahí verá usted mi poder,  
                               con que trastorno los cielos,  
                               mudo la tierra y consigo  
                               que los aires se estén quedos.

ALCALDE.                Si tal hacéis, para flatos  
                               sois estupendo remedio.

ESCRIBANO.            ¡Extraño hombre!

ESTUDIANTE.                                Yo he de hacer  
                               de los más serios sujetos  
                               que la antigüedad celebra  
                               por la parte que tuvieron  
                               de ridículos un fin  
                               de fiesta de raro ingenio [f. 22v-23r.].

Y, en efecto, salen por las mágicas artes del estudiante unos ridículos Alejandro, Sardanápalo, Artemisa, Lucrecia y Diógenes que acaban haciendo un bailete “caminito del propio Madrid”. La mojiganga tiene, aunque no se especifique, algo de las obras con estatuas animadas y todo el espíritu burlesco de las obras mitológicas de los Trufaldines. Seguramente no es casual que Lambranzi incluya, dentro de su *Escuela de danzas teatrales*, una bailada (es decir, mimada) por *Scaramuzza*, titulada “Gran Alessandro”<sup>69</sup>, en donde se ve al actor andando a grandes zancadas. Comenta Lambranzi:

Come questa Figura rapresenta, viene fuora il Scaramuzza e fa passi longhj con capriole mescolate con piroletti, e balla in forma tale como spesse volte fu data l’informatione [Lambranzi, 1716].

---

<sup>69</sup> Lo cual es lo mismo que “Alejandro Magno”.



58. Gran Alessandro. Ilustración del libro de Lambranzi.

Y, en fin, un entremés que podría ser el origen de todos estos por su fecha muy temprana<sup>70</sup> y por lo que tiene de reunión en breve espacio de elementos mágicos de todo tipo es *La guerra*, de Antonio de Zamora. En la obrita aparece un estudiante mágico que media entre los soldados y sus antiguas enamoradas, que responden a los nombres de la Chulama, la Ardilla, la Pispireta y la Trancosa, y que han aprovechado la ausencia de los militares para engañarlos con cuatro golillas. Acosadas por unos y por otros, huyen las gorronas. Lo que ocurre es que las cuatro busconcillas son además hechiceras y, cuando están a punto de ser atrapadas por los golillas, echan mano de su magia, de modo que se establece en pleno tablado una pequeña guerra de encantamientos entre ellas y el estudiante, combate que se resuelve mediante una complicada tramoya:

*Vanse, y salen las cuatro Gorronas como huyendo de los Golillas y ellos persiguiéndolas. Y con los versos subirá un castillo, formado debajo del tablado, que las encubre, y los Golillas se quedan como asombrados. [...] Sale el Estudiante con bastón, sombrero de picos y botas, al son de la marcha. Y con los versos saldrá en lo alto del castillo un Niño, de Vejete, con su fusil como centinela, y saldrán cuatro Diablillos tirando de cuatro piezas de artillería imitadas de cartón, y las pondrán mirando hacia el castillo; y a su tiempo disparan, y en cuatro escotillones que habrá saldrán cuatro cestones, y dentro vienen los cuatro Soldados ya vestidos para la contradanza, y a su tiempo se hunden los cuatro cestones y aparecen puestos en planta, y de la misma forma el castillo en que aparecen las cuatro Gorronas también vestidas para la contradanza. Retirarán los Diablillos las piezas a su tiempo y quedará el tablado desembarazado para la contradanza, que no empezará hasta que lo diga el Estudiante en sus postreros versos. Sacan los Diablillos su cuerda cada uno para dar fuego a los tiros [pp. 898-899].*

La acotación recuerda inevitablemente a las comedias de magia, con sus castillos encantados que surgen por ensalmo, sus diablillos, sus juegos de pirotecnia e incluso algunos elementos tan curiosos como el niño centinela que ya hemos visto en *El Trufaldino español*. Sin embargo, en 1711 aún no existía otra comedia de magia que *Duendes son alcahuetes*, del propio Antonio de Zamora. *La guerra*, por tanto, tiene algo de preludio de esas comedias que vendrían a llenar los escenarios en los años siguientes y Zamora

---

<sup>70</sup> Rafael Martín lo fecha en 1711: “Aunque hay constancia de que se representó en 1716, el manuscrito original en que se conserva la pieza afirma que corresponde a 1711”.

confirma su papel clave en la formación del género en los primeros años del siglo también en el mundo de los géneros breves.

## CAPÍTULO 9.

### LOS TRUFALDINES Y LAS TARASCAS DEL CORPUS.

Si hiciera falta alguna prueba irrefutable de la popularidad de los Trufaldines en el Madrid de los primeros años del siglo, bastaría con comprobar cómo las figuras de al menos dos de sus cómicos, *Truffaldino* y *Coviello*, se incorporaron a la imaginería del Corpus y se subieron al carro de la Tarasca para pasearse por la calles de la villa desde lo alto de la sierpe.

Facilitaba esta incorporación la costumbre, que se daba ya desde finales del siglo XVII, de representar volatines italianos en el carro de la Tarasca. Muy abundantes fueron en los años del cambio de centuria los matachines, a veces denominados “arlequines”, con su típico atuendo de colores alternados, que, como sabemos, son la versión española de los *matti* italianos.

#### 9.1.- La Tarasca de 1714.

Las “Condiciones para ejecutar la tarasca” de 1714, firmadas por Francisco Londoño, especifican lo siguiente:

Primeramente va vestida de encarnado y toda guarnecida de velillos, y ha de llevar perendengues, manillas, sortijas y joyas, y ha de estar sentada en una silla comiendo en una

mesa con todo aparador plateado dentro de la popa de la galera que ha de estar encima de la sierpe y un tenedor en la mano haciendo muchos dengues con la cabeza y lo que tuviere el tenedor, y Trufaldino partiendo una polla y Cobielo sirviendo la copa, y la galera ha de llevar todos los corredores que dice la traza plateados y de diferentes colores, y la popa de plata y verde trasfloreado, y lonas y brusco, y seis forzados tunos que vayan remando con jaquetilla de tafetán y birretes remangados los brazos y éstos han de ir remando.

Y [a] la proa los gurruminos, uno hilando, otro picando carne, otro fregando, otro barriendo, y una mujer que los ha de ir castigando porque no hacen bien las haciendas, y todos con movimiento, cada uno a lo que requiere que se meneen, y la serpiente ha de ir toda de verde y plata y verde trasfloreado y los ojos de vidrio muy arrogante. El árbol mayor y gallardetes plateados y colores trasfloreados.

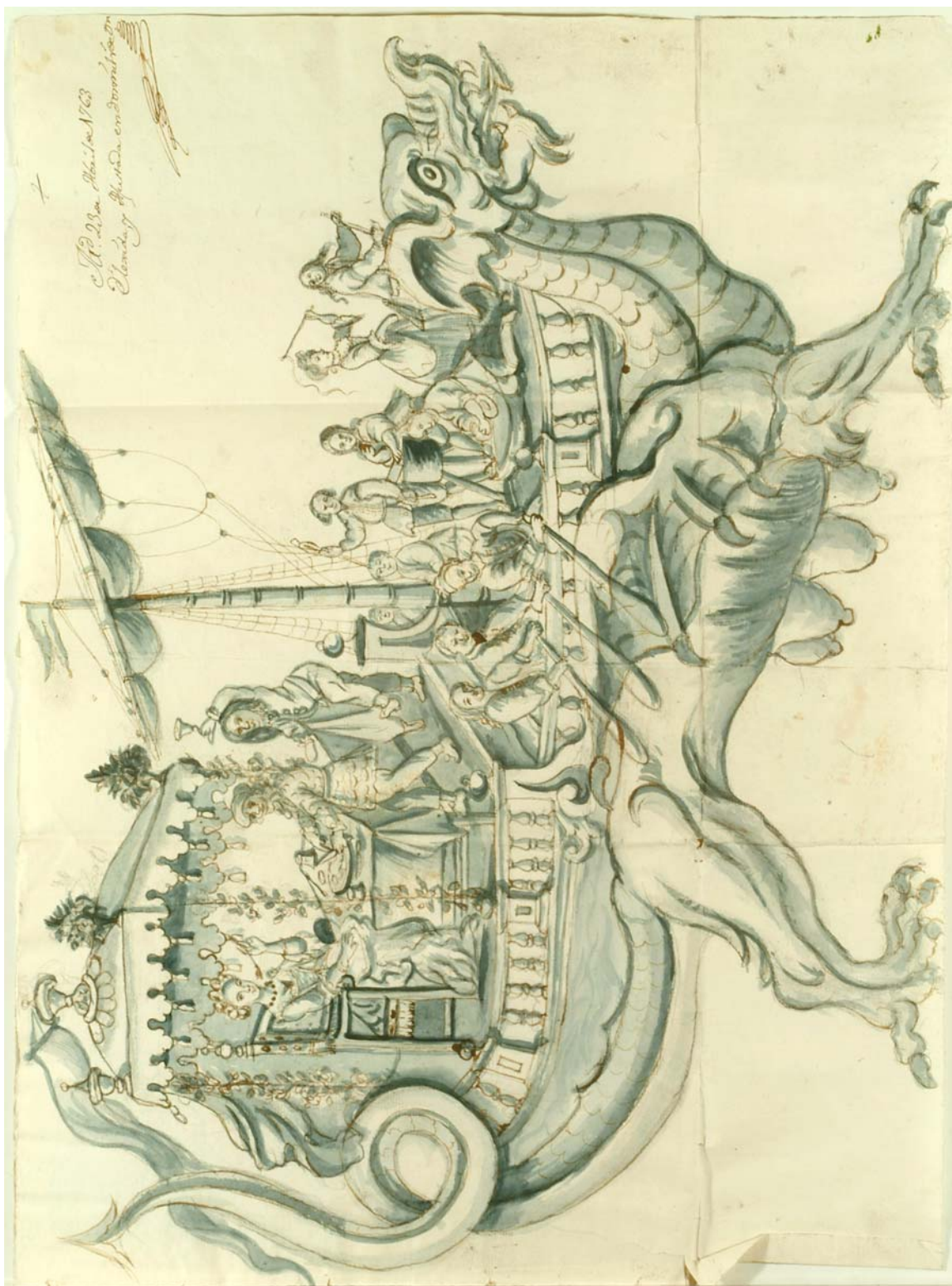
Y la envoltura de los gigantones, y platear las varas del palio y las horquillas de la custodia, y la vara del estandarte, y conducción de los tres días de gigantones y gaitero y tamboril y tarasca, y me tiene de costa la conducción de los tres días novecientos y ochenta y tres reales y son menester este año para conducir la tarasca doce mozos.

Y mi intención es que éstos vayan por la parte de dentro para que no se vea quién la lleva, y advierto que los vestidos de todas las figuras son naturales y no de pasta, y suplico a V.S. que ponga la traza en manos del Maestro Mayor para que diga lo que puede valer, pues su último precio en que lo que he hacer son tres mil reales de vellón, advirtiéndolo al Sr. Maestro Mayor que de los tres mil reales no me quedan más de dos mil por toda la fábrica que va expresada, porque los mil no me sirven más de ser un mayordomo para repartirla por la conducción, y así mismo en lo que pusiere el precio el Sr. Maestro Mayor estoy pronto a obedecer sus órdenes y para ello daré fianza, y lo firmé en Madrid, a 20 de abril de 1714 años". Firmado: "Francisco Londoño" [AVM, Secretaría, 2-201-17].

Este documento lleva una nota, escrita de otra letra y muy posterior a la redacción de las "Condiciones". Dice el escrito: "El diseño de la tarasca que sirvió en este año se halla en el cuaderno del año de 1763, que volvió a servir".

Y, efectivamente, en el cuaderno de 1763, tras las condiciones de ese año, se halla el diseño o traza de la tarasca de 1714, primorosamente dibujada, con todos los personajes y circunstancias que preveía Francisco Londoño.





59. Traza de la Tarasca de 1714.

Ahora bien, en este año, casi medio siglo después de haberse trazado, los ejecutores no entendían gran cosa del dibujo. De hecho, los documentos describen con bastante poca precisión la tarasca. El pliego de condiciones dice:

Primeramente se verá la sierpe que es el cuerpo de toda la obra con una barandilla y un cenador donde va sentada la madama en su silla que será del tamaño del natural peinada a la moda que se estila ahora y vestida de algodón y una mesa donde va comiendo y dos muñecos que la van sirviendo; y más adelante una jarcia de navío y otros muñecos con diferentes movimientos y una mujer dando con un látigo a una figura: el francés que toca el violín por las calles [AVM, Secretaría, 2-206-7; Bernáldez Montalvo, 1983: 171].

En 1763, evidentemente, ya no se tenía memoria de quiénes eran esos “dos muñecos” que sirven a la tarasca y que el documento de 1714 identifica claramente como *Truffaldino* y *Coviello*. Pero es que se ha perdido también la memoria de los gurruminos, a pesar de que el entremés de Antonio de Zamora se representó a menudo durante el siglo [Andioc-Coulon, 1996]. Así, el gurrumino que está barriendo mientras es azotado por su mujer, como se explica claramente en 1714, es interpretado como “el francés que toca el violín por las calles”.

Más descaminada es todavía la interpretación de Bernáldez Montalvo, que interpreta a varios de los gurruminos como mujeres: “Una mujer con su macheta y su tajo; supongo que de fresno, que son los mejores. Otra arrodillada amasa. La madama no se sacía. Una mujer-cómitre fustiga al “francés que toca el violín por las calles” para que la fiesta no decaiga. Sigue J. de Rojas con su costumbre de poner personajes y pobretes de la vida real madrileña. Últimamente le ha dado por los extranjeros desarrapados” [Bernáldez Montalvo, 1983: 171].

La mujer con la macheta y el tajo es, en realidad, el gurrumino que corta carne, y la supuesta mujer que amasa el gurrumino que friega los platos en su barreño, mientras que la mujer-cómitre es la que castiga a los gurruminos “porque no hacen bien las haciendas”. Bernáldez supone que ésta es una traza de Jiménez de Rojas, que había presentado las de años anteriores, y por ello imagina que los personajes representan “pobretes de la vida real madrileña”. Una simple ojeda a los dibujos de la tarasca de los años 1757 a 1762, obra de Jiménez de Rojas, bastaría para mostrar que no son del mismo dibujante que el de esta

traza, que tiene, en cambio, notables semejanzas con la que presentó Francisco Londoño en 1713 y la de Ignacio Martínez en 1722.

Por otra parte, la documentación es concluyente: en 1714 no sólo se dice que la traza se volvió a utilizar, sino que el dibujo “se encuentra en el cuaderno de 1763”. No se trata, por tanto, de una copia, sino de la traza original de Francisco Londoño para la tarasca de 1714.

En realidad, la Tarasca corresponde muy bien al gusto teatral de Londoño, de quien recuerda con acierto Bernáldez Montalvo que era también actor. Y no uno cualquiera, habría que añadir, sino el autor de comedias de una de las dos compañías de la Corte. Estamos, por tanto, ante una de las personalidades del mundillo teatral que mejor debía de conocer los entresijos de lo que se cocía en Madrid en aquellos años, además de uno de los más destacados impulsores del teatro de títeres [Varey, 1957]. Y lo que hace, de hecho, es presentar una Tarasca absolutamente teatral, con dos grupos de personajes que representan el teatro español e italiano del momento. Actúa en esto Londoño como los propios poetas dramáticos españoles, que, como hemos visto, unían las dos tradiciones teatrales en sus comedias y entremeses. El grupo de *Truffaldino y Coviello* no necesita explicación: ellos mismos son la viva imagen de la compañía italiana.

El grupo de los gurruminos no es tan evidente, como no lo era ya en 1763. Corresponde a los personajes de un entremés de Antonio de Zamora, llamado precisamente así, *Los gurruminos*, estrenado en 1711 y que gozó de extraordinario éxito en su momento, dando lugar a una segunda parte llamada *Las gurruminas* [Doménech, 1997b: 55-60]. En este entremés Zamora presenta un “mundo al revés” propio del Carnaval en donde los maridos, en lugar de imponer la autoridad tradicional del varón, están sometidos a sus mujeres, a las que miman hasta el extremo de hacer las labores del hogar bajo la mirada autoritaria de sus esposas. Así don Crispín se pone la mantilla de doña Alda para que ella no pase frío y don Efís lava los platos en un barreño porque se lo manda su mujer, la terrible doña Simona. Finalmente, condenados por el alcalde Gil Pollina, salen todos con delantales y ruecas, hilando como mujeres. Es ésta la imagen de la Tarasca: un hombre hila, otro friega los platos y otros dos hacen labores mujeriles bajo el azote de una terrible esposa que los regaña por no hacer bien sus labores.

Todos ellos están dentro de una galera en que hay varios forzados remando. La imagen de la nave para representar el teatro no es nueva, y no mucho después la utilizaría José de Cañizares para representar los vaivenes de la formación de compañías en la *Loa para empezar la compañía de José de Prado el año de 1719*. En ella Prado describe así sus avatares:

PRADO.                    Esto es salir con bonanza  
                                 del puerto, como sabéis,  
                                 la nave a mí encomendada  
                                 de toda la compañía,  
                                 y habiendo en la corta pausa  
                                 de cuarenta y ocho días  
                                 navegado a carenarla  
                                 al mar de su formación,  
                                 una improvisa borrasca  
                                 la asaltó con tanta fuerza  
                                 que, rota y desmantelada,  
                                 el primer golpe de mar  
                                 a Damián nos arrebató,  
                                 llevándonos el segundo  
                                 tras de sí el papel del barba.  
                                 Con una falta tan grande  
                                 la nave, ya quebrantada,  
                                 empezando a fluctuar  
                                 en esos riscos encalla  
                                 tan tenazmente que, viendo  
                                 no es posible repararla,  
                                 porque el todo no se pierda  
                                 la dejo sobre las anclas  
                                 sin que navegar intente [f.3v.-4r].

La nave de la Tarasca no parece ir mucho mejor, dado que los galeotes están remando hacia atrás. Este dibujo de Londoño, por tanto, viene a ser una visión entre

burlesca y melancólica de la situación del teatro en 1714. Porque los dos italianos representados, Bartoli y Sacchi, o *Truffaldino* y *Coviello*, habían muerto poco antes: hay algo de homenaje póstumo en esta representación animada de sus figuras.

La traza es excepcional, no sólo por su calidad, muy superior a la de otras tarascas contemporáneas, sino porque nos transmite, de primera mano, la figura de *Truffaldino* y de *Coviello* tal como los veía un artista coetáneo. Si no es retrato en el sentido más estricto de la palabra, se trata, por lo menos, de la imagen más cercana, más verídica, que tenemos de los dos cómicos italianos tal como se presentaban al público madrileño.

*Truffaldino* aparece con su casaca remendada, con un dibujo en forma de olas que quizás representen rombos, su máscara y su gorro de alas flexibles: es un auténtico *Arlecchino*. *Coviello*, vestido de polichinela, con su traje blanco de grandes botones y lo que parece una peluca, alza la copa mientras levanta la pierna izquierda. Probablemente no está, como supone Bernáldez, en el punto álgido de la borrachera, sino bailando el acrobático “baile de cobielo” que le hizo tan famoso. Así eran los cómicos italianos. Y así los retrató el anónimo artista que hizo la traza para Francisco Londoño en 1714 para que el público madrileño los reconociera al pasar por las calles de la villa en lo alto de la sierpe, sirviendo a la bella Tarasca en una desnortada nave teatral.

## 9.2.- La Tarasca de 1718.

La Tarasca de 1718 resulta menos compleja que la de 1714, pero mantiene una alta dosis de espectacularidad y un fuerte simbolismo. La traza se debe también a Francisco Londoño, que contrató con el Ayuntamiento la construcción y conducción de la misma. Lamentablemente, en el documento no se especifican las condiciones de la Tarasca, y se limita a decir que se hará de acuerdo con la traza que presenta Londoño.

Ésta, en cambio, se conserva. Es un dibujo muy hermoso que representa con precisión y bastante sentido artístico una sierpe (no se señala si es macho o hembra, como en otras ocasiones) sobre cuyos cuartos traseros se alza un árbol, identificado en el breve texto que lo acompaña como un peral, firmemente enraizado en una roca. La señora Tarasca, subida en los lomos de Cubielo, alza los brazos tratando de alcanzar las peras.



Delante de ellos, en la parte delantera de la serpiente, hay un tronco que sirve de balancín sobre el que hacen equilibrios seis figuras de hombres, al parecer también cobielos.



60. Traza de la Tarasca de 1718.

El dibujo lleva una aclaración del artista que reza:

Este cubielo, que tiene a la tarasca encima de las espaldas para que alcance las peras, la fruta, ha de dar vueltas alrededor, tantas cuantas quisieren juntamente con la tarasca que lleva encima de las espaldas, y las otras figuras se han de estar columpiando. Todo de movimiento [AVM, Secretaría, 2-202-4; Bernáldez Montalvo, 1983].

Comenta Bernáldez Montalvo sobre esta tarasca: “Reaparecen símbolos muy Romaní. El árbol –un peral- de poderoso tronco arraigado en roca (cfr. 1704-1706...) El columpio sustituido por un balancín. Londoño abandonó en este año sus acostumbrados planteamientos teatrales. No es extraño que le gustasen: por los expedientes sabemos que también era comediante” [Bernáldez Montalvo, 1983: 109].

No había abandonado los planteamientos teatrales. *Coviello* era precisamente eso: un personaje teatral. La representación de éste, sin embargo, no coincide demasiado con la de la Tarasca de 1714. No va vestido con el amplio traje blanco con botones característico de los *zanni*, sino con un jubón ajustado al cuerpo que tiene un aire antiguo. Tampoco lleva los pantalones amplios que vimos en el otro *Coviello*, sino unos calzones largos hasta debajo de la rodilla y unas medias que le cubren la pierna. Está tocado con una especie de gorro que le recoge el pelo y le cae sobre la espalda. Lo más curioso es el rostro, que lleva sin máscara: lo caracteriza un bigote de guías caídas que enmarca la boca en una suerte de semicírculo sobre el labio superior. Parece, aunque no se ve tan claramente, que lleva una mosca o perilla. La figura es familiar a cualquier conocedor de los personajes de la *commedia dell'arte*: se trata de *Scaramuzza*, la máscara de Tiberio Fiorilli que aparece hasta la saciedad en los dibujos de Lambranzi y que se había convertido en una de las figuras más populares de los cómicos italianos. Lo único que no concuerda totalmente con él es el color del traje, que en *Scaramuzza* es siempre oscuro, mientras que en este cubielo tiene trazas de ser claro.



61. Tarasca de 1718. Detalle del Cobielo que sostiene a la Tarasca.

Así pues, estamos ante un caso en donde “cobielo” ha pasado a designar, como “trufaldín”, a cualquiera de las máscaras italianas. Un ejemplo de la pérdida de referencias, pero también de la ampliación del campo de la palabra y de su difusión dentro del mundillo teatral.



### 9.3.- La tarasca de 1723.

Sin duda, el más completo de los espectáculos de Corpus dedicados a los Trufaldines fue el de 1723. En esta ocasión no sólo se incorporó a alguna de las figuras de la comedia italiana al carro de la Tarasca, sino que la mojiganga de Corpus de este año, *Los sopones*, obra de José de Cañizares, utilizaba personajes y tramoyas tomados de los italianos, mientras que el entremés, debido también a la pluma de Cañizares, hacía uso de estas mismas figuras y el propio carro con la sierpe, la tarasca y sus servidores dentro de la trama cómica del mismo.

Lastimosamente, no se conserva la traza de la Tarasca de 1723, que debía de ser extraordinariamente compleja, pues, según el proyecto presentado al Ayuntamiento por Francisco Legrott y Juan Miguel de Ortega, tenía un complicado mecanismo con varias figuras de pasta entre las que se encontraban “ocho purichinelas”:

La Tarasca tendrá la forma siguiente: ella ha de andar sin hombre fuera meneando los pies y las alas que parezca que ella propia anda con los movimientos de pies y manos. La figura que está junto a la mesa, la cual tomará un plato de pollas de entre otras viandas que habrá, atravesará toda la serpiente con movimientos naturales mirando a una y otra parte hasta llegar a la Tarasca y ella la tomará. La figura que está junto a la salvilla con los propios movimientos irá hasta la mesa a buscar de beber y, viendo que no hay bebida, se le transformará la mesa en una fuente de ocho caños de agua natural según la que está dibujada; tomará agua y se la llevará a la Tarasca. La figura que está encima del cenador tocará sus timbales y la figura que está encima de la cabeza de la serpiente, irá siempre echando agua con un caracol marino que llevará a la boca. La cabeza se extenderá dos varas abriendo la boca y cerrándola cuando se llena. Los dos moros que están sentados al pie de la Tarasca tocarán violines para que dancen los ocho purichinelas que están en medio, advirtiéndole que son cuatro hombres y cuatro mujeres en su danza. Harán ocho caras y harán una filigrana juntándose las mujeres en medio espaldas con espaldas, y los cuatro hombres se reunirán y harán cuatro esquinas y se irán acercando con movimientos naturales a las mujeres y tomará cada uno la suya por la mano y danzarán un minué y se vuelven a quedar interpolados.

La Tarasca, que estará sentada en su trono, la cual con abanico en la mano a cada tañido se tapará e irá mostrando cuatro caras cada vez que se tapa la suya y vuelve a quedar todo como al principio [AVM, Secretaría, 2-203-11; Calderone, 1979: 92-93].

¡Asombrosa tarasca! Parece que estamos ante la escena de una comedia de magia, con sus moros tocando el violín, sus polichinelas bailando y su transformación de mesa en fuente de ocho caños. Más asombroso resulta descubrir que todos estos personajes que realizan tan complejos movimientos son autómatas: el Ayuntamiento, después de estudiar varios proyectos, decidió adjudicar a Legrott y Ortega la construcción de la Tarasca y éstos firmaron el contrato el 21 de abril con las siguientes condiciones:

Me obligo a la ejecución de la referida Tarasca debajo de las mismas calidades que llevamos expresadas y con las siguientes: todas las figuras han de ser de a vara de alto y con diferentes movimientos, vestidas de pasta, y la Tarasca de estatura natural... [AVM, Secretaría, 2-203-11; Calderone, 1979: 94].

Estas figuras de pasta que bailan, van a buscar agua y se la sirven a su señora recuerdan inmediatamente a todos los autómatas que, desde *Il pomo d'oro*, pueblan las comedias de magia, aunque, si hubiese que elegir una escena semejante, sin duda habría que decantarse por la presentación de la protagonista en *Marta la Romarantina* que hemos citado más arriba:

Estará Marta tocándose a un tocador, y en su regazo estará Garzón, y cinco estatuas; una con una toalla, otra con un aguamanil, otra con una palangana, otra con un azafate; y la que la toca, que es la quinta estatua, ha de ser vestida de uniforme con las cuatro; que ha de ser de blanco, y también las caras de lo mismo, todo en perspectiva, y a su tiempo cantan [p. 3].

Con todos estos elementos en juego, no resulta extraño que Cañizares tuviese presentes a los Trufaldines al escribir las obras breves que debían acompañar el auto de 1723, la mojiganga de *Los sopones* y el entremés de *Bartolo Tarasca*.

La mojiganga, editada modernamente por mí [Cañizares, 1997b], reúne muchos elementos propios de la tradición española: el alcalde Gil Pollina, su mujer, la boba, el colegio de estudiantes apicarados, la alusión a la tierra de Jauja... Como decía en 1997, “predomina el mundo tradicional del entremés, con su visión grotesca del mundo, su

fantasía donde todo es posible, tanto la magia como el mundo de Jauja, y su falta de realismo. Con sus personajes tópicos, sus historias de burlas inconcebibles, su falta de ilación entre unas escenas y otras. Y con una alegría incontestable, popular hasta la raíz y ajena a cualquier idea de moral. Es el puro mundo de la fiesta, brillante, bullanguera e irracional” [Doménech, 1997: 65].

No comprendí entonces que, dentro de ese mundo tradicional, se encontraban algunos elementos nuevos: el estudiante que guía al grupo del alcalde, la boba, el sargento, el regidor y el barbero, canta un aria mágica que hace bailar al alcalde. Ante el asombro de todos confiesa éste:

ALCALDE.-                Sí, que el tañido es atroz  
                                  y no puedo remediarme,  
                                  que este Arliquín hablador...

BOBA, ALCALDE Y ESTUDIANTE.- ... me dice del fandanguillo [...]  
                                  mil finecitas al son [vv. 133-138].

No me cabe duda, de acuerdo con esto, de que el estudiante es un italiano, volatinero y “chacharrón”, que actúa como suelen hacer todos los mágicos, foletos y diablillos herederos de los Trufaldines. Pero hay más: el alegre grupo, guiado por el estudiante, se entrevista con el Maestro del colegio de sopones, al que el estudiante describe diciendo:

ESTUDIANTE.-           El maestro que nos rige  
                                  es un mágico y no dos,  
                                  que sabe y sabe que rabia  
                                  más que mula de doctor [vv. 105-108].

Con este gran mago conseguirá la boba su propósito, ver “la puente de Toledo”, que en aquel momento se estaba construyendo. Y lo hacen mediante una mutación mágica del estilo de las muchas de las comedias de magia:

MAESTRO.-             Toma tu montera y ¡zas!

como yo tomo el bonete  
tirémosle por igual.  
ALCALDE.- ¿En eso consiste?  
MAESTRO.- Sí.  
ALCALDE.- Pues a la par.  
MAESTRO.- A la par.

*(Truenos, y se ve la puente.)* [vv. 219-223]

Lo mismo que aparece, desaparece por arte de magia la puente de Toledo, pero por medio de un cataclismo que produce la huida de los circunstantes y el miedo del alcalde de que se lo lleve Barrabás. El Maestro prepara a sus ayudantes con un significativo: “Espíritus, es la hora” [v. 250], y con ello

*(Tiran el bonete uno y otro la gorreta, desvanécese la puente, vense los danzarines, ejecutan la contradanza y da fin.)*

Más claro resulta el recuerdo de los Trufaldines en el entremés de *Bartolo Tarasca* escrito por Cañizares para esa misma fiesta del Corpus de 1723. El entremés, publicado en nuestros días por Antonietta Calderone [Cañizares, 1979], juega con la propia figura de la Tarasca, pues al bobo Bartolo (o Benito, ya que Cañizares utiliza ambos nombres) lo convencen para que haga de Tarasca y lo visten con sus galas femeninas. Al final hace aparición una sierpe con Bartolo encima “como está la Tarasca este año”. Delante de ella salen “dos cobielos”:

*Salen dos cobielos delante y la serpiente de la Tarasca sobre la cual viene Rico* [i.e., Francisco Rico, el gracioso que hacía el papel de Bartolo] *y hay dos figurillas de rodillas como que le sirven agasajo y lleva un pabellón de respaldo como está la Tarasca este año* [Cañizares, 1979: 63].

Tras la sorpresa de los circunstantes por encontrarse una Tarasca con barbas, se anuncia que la serpiente va a parir. El resultado del parto es un niño, un cobielillo como el

que aparece en tantas comedias y que recuerda especialmente al duendecillo que vimos en *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*:

HOMBRE 2º.            ¡Ea, a la danza, paisanos!,  
que va a parir de improviso  
la serpiente. Pues silencio,  
que da la invención principio.

*Ábrese una portañela de la sierpe y sale el cobielillo y danza y, con una mudanza que hacen las cuatro mozas, los dos cobielos, toma el danzante en los hombros al chico.*

[...]

DANZANTE.            Yo llevaré al cobielillo  
sobre los hombros.

[...]

*Ha hecho el cobielillo las mudanzas que sepa mejores reducidas a poco tañido y llevándole en hombros el danzante y danzando las muchachas y todos delante, se entra la Tarasca y da fin el sainete*[Cañizares, 1979: 63-66].

Al parecer, no volvieron a aparecer los cobielos ni los polichinelas en las tarascas del Corpus. La de 1723 es tanto un homenaje como una despedida de los italianos que habían servido de regocijo a los madrileños durante más de veinte años.

## CONCLUSIÓN.

### LA HERENCIA DE LOS TRUFALDINES.

Los alrededores del Palacio Real en un día soleado de primavera o de otoño ofrecen al paseante en Corte uno de los más agradables paseos por Madrid. Frente al palacio, la mole neoclásica del Teatro Real exhibe sus majestuosos volúmenes en el entorno simétrico de la Plaza de Oriente. Bordeando el teatro llegamos a la populosa plaza de Isabel II, en donde las palomas comparten con los turistas, los desocupados y los autobuses el espacio donde antes se reunían los aguadores, las criadas y las lavanderas alrededor de la fuente y el lavadero de los Caños del Peral. El terreno, antiguamente ondulado y lleno de terraplenes, está hoy allanado por obra de las múltiples que se han sucedido a lo largo de los siglos. A la izquierda, la calle de los Caños del Peral y la Cuesta de Santo Domingo llevan a la plaza donde estuvo el convento y que hoy luce un aparcamiento municipal. Sólo el convento de la Encarnación, al fondo de la calle Arrieta, sigue vigilando a lo lejos la explanada donde se levantó el teatro de los Trufaldines, junto al Juego de Pelota. Sin embargo, después de tantos cambios y tantas reformas que han transformado un modesto lavadero urbano en un gigantesco edificio emblemático de la ciudad, la presencia del Teatro Real nos recuerda que allí fue donde unos cómicos italianos llegados a Madrid en 1703 fundaron cinco años más tarde un teatro que ya no dejaría de ser, a pesar de todos los avatares, las sucesivas ruinas y reconstrucciones, un lugar donde han resonado las voces de los cómicos y los cantantes españoles y extranjeros.

Los Trufaldines, en efecto, dejaron una notable herencia en España. El teatro de los Caños del Peral fue la más tangible, la parte material de su legado. Acondicionado como teatro en 1708, se constituyó como el tercer teatro público de Madrid, rompiendo así el rígido modelo de dos teatros que había estado vigente desde hacía más de cien años. Pero más importante que este hecho fue la estructura de este nuevo teatro, que se ponía en contraste con los dos corrales públicos madrileños. El teatro de los Caños del Peral fue, con toda probabilidad, el primer coliseo público que hubo en Madrid, dotado –y ahí radica su importancia- de un escenario a la italiana en donde se utilizaba la escenografía en perspectiva que habría de triunfar en todo el mundo durante los dos siglos siguientes.

Los pocos madrileños que habían visto representaciones en el Coliseo del Buen Retiro conocían estos primores del teatro palaciego, pero nunca hasta entonces se habían utilizado los recursos del escenario a la italiana en un teatro público de forma permanente. El teatro de los Caños del Peral se convirtió, así, en un modelo para los corrales de la Cruz y del Príncipe, que en poco tiempo se vieron ya en la imposibilidad de seguir funcionando como corrales, con la estructura heredada del siglo XVI, y veinte años después de la marcha de los Trufaldines, fueron derribados para convertirse en coliseos techados dotados de escenario a la italiana.

Fue ésta una evolución natural, pero no puede dudarse de que la visión de los espectáculos italianos en los Caños del Peral debió de crear en el público madrileño una insatisfacción notable ante las carencias de los viejos corrales que influiría en la necesidad de transformarlos de acuerdo con las nuevas exigencias de un teatro cada vez más visual y de mayor complejidad escénica.

Porque los Trufaldines forzaron también a que los corrales, antes de su derribo, se acondicionaran para acoger el nuevo tipo de teatro que ellos habían traído de Italia. Las acotaciones de las obras que hemos analizado, tanto las “trovas” de las comedias trufaldinas como las comedias de magia que consideramos sus herederas, todas ellas estrenadas en los corrales de la Cruz y del Príncipe, nos muestran cómo los teatros madrileños tuvieron que introducir la caja del escenario y los decorados en perspectiva, además de todas las novedades técnicas que permitiesen los cambios de escenografía, las complicadas tramoyas y los efectos visuales propios de los italianos.

Más complejo resulta demostrar que, como creo, la comedia de magia española deriva de las farsas italianas. Sin embargo, no se puede negar que hay una línea desde las “trovas” de los Trufaldines, y especialmente de *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*, hasta las primeras comedias del género que se forma en los años de 1710-1720, cuando la presencia de los italianos en España y su influencia en los gustos del público madrileño era una realidad incontestable. Que muchos de los caracteres de la comedia de magia son autóctonos y responden a una evolución de géneros barrocos, como la comedia de santos y las comedias con elementos mágicos del siglo XVII no obsta para considerar que el impulso definitivo y el modelo concreto para que todo ello se organizara en un nuevo género vinieron de la *commedia dell'arte*.

Los Trufaldines eran cómicos *dell'arte*. Los documentos que han dejado en los archivos españoles e italianos no dejan lugar a dudas. Llegaron a España desde Milán y Parma, enviados por el duque de esta ciudad para entretener los ocios de la casa real española del mismo modo que la compañía de Luigi Riccoboni fue enviada a París para la corte francesa. Sus personajes se llamaban *Truffaldino*, *Coviello*, *Pantalone*, *Colombina*, *Florindo*, *Odoardo*, *Mezzetino*... Trabajaban con máscara y utilizaban la mezcla de dialectos en las “comedias trufaldinas”. Dominaban la interpretación gestual, y al menos algunos de ellos eran grandes acróbatas, así como otros cantaban y bailaban de forma excelente. Hacían comedias mitológicas, pastorales y dramas heroicos, pero su especialidad era la comedia *all improvviso*. No eran *virtuosi*, pero, si bien, como hemos intentado demostrar, no fueron los introductores de la ópera italiana en España, tuvieron su pequeña intervención en este campo con los dos dramas con música de los años 20.

Los documentos sobre el actor son siempre escasos, y muy a menudo se reducen a las anécdotas que dejan tras de sí. Los Trufaldines no dejaron en España la gran cantidad de imágenes y de documentos que dejó la compañía de Riccoboni en Francia, pero convivieron con los cómicos españoles durante más de veinte años y es difícil que esta convivencia no dejara su huella. Cuando volvieron a Italia, los actores españoles (al menos los graciosos) habían adquirido una técnica gestual de la que no tenemos demasiadas noticias anteriormente, pero que a partir de ese momento se convierte en tópico de las críticas que les dirigen los neoclásicos e ilustrados. Los “primores” de imitar un caballo al



galope, o la lucha del negro con la serpiente remiten a un tipo de trabajo gestual que siempre ha sido la marca diferenciadora de la *commedia dell'arte*.

La inclusión de los Trufaldines en el mundo teatral de los primeros años del siglo XVIII dibuja un panorama bastante distinto al que suelen ofrecernos las historias del teatro español. Un panorama abierto, con unos dramaturgos y unos cómicos capaces de asumir nuevas formas e incorporarlas de forma original para conseguir el favor del público, pero también de influir en los italianos, con los que, al margen de las rivalidades, les unía más de lo que estamos dispuestos a pensar: el caso del drama heroico de Juan Antonio Bassanelo indica que la influencia no se daba en una sola dirección. La tradicional imagen del teatro español de esta época, ensimismado en la repetición de los tópicos y los modelos barrocos, que ha sido criticada ya por los estudiosos, se nos presenta insostenible cuando comprobamos que la comunicación entre distintas tradiciones teatrales era mucho más fluida de lo que sospechábamos y constatamos la extraordinaria creatividad de que hicieron gala los ingenios españoles para superar una etapa de crisis.

Hace pocos años, al comentar el *Viaje a Italia* de Moratín, concluía Álvarez Barrientos: “El *Viaje* de Moratín [...], en parte, da la razón a Lampillas cuando señalaba que la literatura de ambos pueblos debía incluirse en una historia común que todavía está por hacerse, a pesar de trabajos como los de Angela Mariutti, Franco Meregalli, Joaquín Arce o Calogero Messina” [Álvarez Barrientos, 1992: 133].

Los Trufaldines dejaron una herencia amplia y profunda en el teatro español, si bien, como todas las herencias, resulta muy difícil cuantificarla en sus debidas proporciones. Si alguna vez se escribe esa historia común de la literatura de italianos y españoles, los Trufaldines deberían ocupar un lugar destacado en ella. Entre tanto, es de justicia que se les devuelva el que tuvieron en la historia del teatro español, un lugar que hasta ahora les estaba negado por un largo y poco fundado malentendido.

## APÉNDICE

### LOS COMPENDIOS DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE 1703.

Como ya indicamos más arriba, en los festejos celebrados en 1703 con motivo del día de San Luis y del cumpleaños de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, se editaron dos compendios para que el público español pudiera seguir sin problemas la representación de las comedias italianas.

El hecho no es excepcional: en otras cortes europeas debió de hacerse algo semejante, y de hecho se conservan compendios semejantes de representaciones de *commedia dell'arte* en Varsovia y en San Petersburgo. Sin embargo, no tenemos noticias de que se volviera a hacer algo semejante en las demás comedias representadas por los Trufaldines en Palacio, probablemente a causa de la familiaridad de la Corte con las farsas italianas y el conocimiento del idioma por parte de muchos miembros de la misma.

El *Compendio de Il pomo d'oro* es un impreso de siete páginas en 4º, sin lugar ni año de edición, titulado *Compendio de la famosa comedia, que se intitula El pomo de oro, para la mas hermosa que se representa por la compañía italiana de su Mag[estad] en su Real Coliseo del Buen-Retiro. En el dia de la solemne fiesta de S. Luis, Por festejo de los Nombres LVISA, Reyna de España, nuestra señora. Y del señor Rey de Francia LVIS XIV, el Grande.*

El compendio de *La guerra y la paz entre los elementos* es muy semejante. Impreso también en 4º, sin lugar ni fecha, tiene ocho páginas y lleva el rótulo de *La guerra y la paz entre los elementos. Alegoria comica, alusiua al glorioso dia del feliz nacimiento de Maria Luisa Gabriela, Reina de España, nuestra Señora (que Dios guarde).*

Ambos impresos fueron ya descritos por Barbieri y por Cotarelo. Según los dos eruditos se hallaban en el Archivo de Palacio [Cotarelo, 1917: 28n]. Y, efectivamente, allí han sido consultados por otros investigadores hasta fechas muy recientes. John Varey los incluyó en *Fuentes XXIX* entre los documentos que se encontraban en el legajo nº 667 de Sección Administrativa. Son los documentos nº 67 y 68. Su descripción, muy completa, incluye la de los cuadernillos que debían contener los impresos en donde el Conserje del Retiro, Antonio Mayers, apuntó la fecha y las circunstancias del suceso “para si sirviera de ejemplar en lo venidero”.

Dentro de esos cuadernillos estaban todavía hace poco, cuando Alicia López tuvo la ocasión de fotocopiar la primera página de los dos compendios<sup>71</sup>

Sin embargo, en estos momentos los cuadernillos del legajo 667 están vacíos. Los archiveros del Archivo de Palacio desconocen el paradero de los dos impresos, que, si no deben darse definitivamente por perdidos, están por lo menos trasapelados.

Afortunadamente, en el siglo XIX Barbieri copió los dos compendios. Ambas copias, realizadas con su característica letra inclinada, se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, entre los Papeles de Barbieri (Ms. 14605 / 5 y 14605 / 6). Dada la importancia de los compendios para conocer el repertorio de los Trufaldines (de *Il pomo d'oro* se conserva el texto, pero de *La guerra y la paz entre los elementos* solamente tenemos este resumen) reproduzco aquí las copias de Barbieri, cuya fidelidad al texto original, al menos en lo que he podido cotejar con las portadas de los impresos, es muy grande.

Como en el resto de los documentos transcritos, modernizo la ortografía y la puntuación, aunque mantengo las mayúsculas en los casos en que lo hace Barbieri aunque estén fuera del uso actual.

---

<sup>71</sup> A la amabilidad de esta investigadora debo el poder reproducir aquí dichas fotocopias.

✠

COMPENDIO  
DE LA FAMOSA COMEDIA,  
QUE SE INTITVLA  
EL POMO DE ORO.  
PARA LA MAS HERMOSA,  
QUE SE REPRESENTA POR LA COMPAÑIA  
Italiana de su Mag. en su Real Coliseo del Buen-Retiro.  
EN EL DIA DE LA SOLEMNE FIESTA DE S.LVIS,  
Por festejo de los Nombres LvisA , Reyna de España,  
nuestra señora.  
Y del señor Rey de Francia Lvis XIV. el Grande.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

*Iupiter.* — } Paris, hijo de Ecuba, y de Priamo, Rey de Troya;  
*Iunonis.* — } y Pastor en el Monte Ida.  
*Palas.* — — Desden.  
*Venus.* — } Eridano, Rio que emana del Monte Vesulo,  
*Marte.* — } en las cercanias de Turin.  
*Mercurio.* — Sena, Rio que atraviesa por Paris.  
*Ganimedes.* } Ebro , Rio por quien tiene el nombre de  
*Discordia.* } Iberia la España.  
*Fortuna.* — — Coro de Dioses.  
*Valor.* — — Trufaldin, Pastor Rudo.  
*Honor.* — — Estatuas que se transforman en Soldados.  
*Amor.* — — Eicna Griega;

PRI-

62. Portada del Compendio de la famosa comedia que se intitula El pomo de oro, para la más hermosa.

Compendio  
de la famosa Comedia, que se intitula  
*El Pomo de Oro, para la más hermosa,*  
que se representa por la compañía Italiana de su Mag.  
en su Real Coliseo del Buen-Retiro,  
en el día de la solemne fiesta de S. Luis,  
por festejo de los nombres Luisa, Reina de España,  
nuestra señora,  
y del señor Rey de Francia Luis XIV, el Grande.

Personas que hablan en ella.

Iupiter.	Paris, hijo de Ecuba y de Príamo, Rey de Troya,
Iunonis.	y pastor en el Monte Ida.
Palas.	Desdén.
Venus.	Erídano, Río que emana del Monte Vesulo,
Marte.	en las cercanías de Turín.
Mercurio.	Sena, Río que atraviesa por París.
Ganímedes.	Ebro, Río por quien tiene el nombre de
Discordia.	Iberia la España.
Fortuna.	Coro de Dioses.
Valor.	Trufaldín, Pastor Rudo.
Honor.	Estatuas que se transforman en Soldados.
Amor.	Elena Griega.

Primera Jornada.

Con la Salida Primera.

Vese la Regia Júpiter con aparato de Mensa Celestial, en cuya Mensa están sentados Júpiter, Junonis, Palas, Venus, Marte, Mercurio y otros Dioses; Ganímedes que como Copero de Júpiter sirve en dar de beber y con esto festejan la boda de Hebe, mandando Júpiter a Ganímedes que vaya por turno a ofrecer las deliciosas bebidas a los Dioses, y tan

y mientras que Ganímedes lo ejecuta, moteja que no será ya por vicio en los hombres el emborracharse cuando lo tienen por gala los Dioses.

En la segunda salida.

La discordia en el aire en un Monstruo, arroja entre los Dioses del convite un Pomo de Oro, a cuyo rededor está escrito: “entréguese a la más hermosa”, por cuyo motivo las tres Diosas, Junonis, Palas y Venus forman contienda, pretendiendo cada una de llevárselo por más hermosa, por lo cual Júpiter envía luego Mercurio a Paris, Pastor en el Monte Ida, que como reputado por el hombre más cabal en la justicia, se encargue de decidir a quién por la más hermosa pertenece de las tres Diosas el Pomo de Oro.

En la tercera salida.

La Regia de Júpiter desvanece, quedándose un Bosque que remata en dos Valles del monte Ida; adonde hay una muy espesa niebla, y Paris solito, que descansando sobre una piedra, entre sí discurre en los amores de Enonis, imaginando el dejarla, aunque haya tenido tres hijos de ella, y tan y mientras va saliendo el Sol, que resuelve a la niebla.

En la cuarta salida.

Al resolver de la niebla, vese a Mercurio montado en el Águila de Júpiter exponiendo a Paris la Embajada del mismo Júpiter, y le entrega el Pomo de Oro, apercibiéndole que en su lugar le asistirá un rudo Labrador, y con esto desaparece el Águila y queda Trufaldín, que con frases chistosas le pinta las hermosuras de las tres Diosas.

En la quinta salida.

Junonis, Palas y Venus se presentan a Paris, el cual, suspenso en admiración de hermosuras tan iguales, a favor de cada una profiriera su sentencia, mas pide término para sustanciar mejor la preeminencia del derecho, que apropiándose las todas para sí, se van muy pagadas de la esperanza, por cuyo fin Paris se queda muy confuso.

En la sexta salida.

Se divide el Monte, y salen el Honor adornado de Cetros, Coronas y Tesoros, y el Valor adornado de Laureles y belicosos trofeos, en cuyo instante aparece Amor en el aire en llamas de un corazón volando. El Honor persuade a Paris el inclinar su voto para Junonis, asegurándole el logro de dignidades y tesoros; el Valor le convida para Palas, haciéndole esperar victorias y comprensión de todas las ciencias; y Amor, por premio de Venus, le ofrece el logro de su mayor deseo, en cuyas competidas reflexiones se va Paris suspenso y confuso.

Segunda Jornada.

Salida Primera, con Bosque.

Adonde Junonis manda a Trufaldín que persuada a Paris, o con promesas o con amenazas, a inclinarle su voto, y Trufaldín parte para ejecutarlo.

Salida segunda.

Se encuentra Trufaldín con Palas, que le manda lo mismo para sí, y yéndose Trufaldín.

Salida tercera.

Detenle Venus y le manda avisar a Paris que tiene que decirle, y Trufaldín, confuso, responde disparates.

Salida cuarta.

Paris, advertido de los mandados de las Diosas, obliga a Trufaldín que declare a cuál le parece la más hermosas, a que replica con términos bufones, concluyendo que la menos hermosa será la más fiera.

Quinta salida.

Junonis y Paris.

Junonis con retórica persuasiva hace suponerse de Paris la más hermosa, en cuya recompensa le promete grandezas, por cuyo atestado baja del Cielo un Globo, que

abriéndose manifiesta la Fortuna triunfante dispuesta a traer Reinos a Paris si votara para Junonis, a cuyo aviso ofréceselo Paris y parte contenta la Diosa.

Sexta salida.

Palas se vale de la estratagema de Junonis para inducir a Paris a largarle el Pomo de Oro, y hace permudar el Bosque en una Real Galería adornada de estatuas que figuran las ciencias, y las mismas, a una voz de Palas, se transforman en Soldados que, ejecutando una batalla, desaparecen, y aparece nuevamente el Bosque, en vista de lo cual le promete Paris el Pomo también, que muy contenta se va Palas.

Séptima salida.

Venus, con amorosos halagos, solicita a Paris que le explaye su intento, y al tiempo le hace transformar el Bosque en un ameno Jardín, sobre cuyas flores vese dormida la bella Elena, Griega y mujer de Menéalo, Rey de Esparta, que por este motivo causó la cruel guerra a Troya, y a su vista enamórase Paris, y vuelven el Jardín en Bosque: Paris, ya apasionado, promete a Venus el Pomo de Oro, que contento<sup>72</sup> lo espera, y vase cuando Paris se encamina para traerlo.

Salida octava.

Trufaldín hace distintas reflexiones sobre la contienda de las Diosas, y vase en busca de Paris para entender su determinación.

Salida nona.

Paris determina de presentar a Venus el Pomo de Oro.

Salida décima.

Aparece una sala Real adonde, asuntas<sup>73</sup> en tres Tronos Reales, residen la Italia, la Francia y España, que juntas advierte a Paris que no entregue a ninguna de las tres Diosas el Pomo de Oro; y la Italia le explica en Italiano que la más hermosa nacerá en su distrito;

---

<sup>72</sup> Sic en la copia de Barbieri. Se esperaría “contenta”.

<sup>73</sup> En Barbieri “afuntas”, lo que es un error evidente. Parece que Barbieri confundió la grafía de la ese larga con una f.



la Francia le amonesta en Francés que en su dilatado Reino hallarás a otro Paris que, sobrepujando a él en lo justo, entregará un Pomo de Oro más apreciable a la más hermosa; y la España en Español le relata que, de ese más justo Paris juzgada, por tal se llevará el deseado permiso. Aparece nuevamente el Bosque y quédase en su confusión Paris.

Salida undécima.

Junonis, Palas y Venus, con Trufaldín, están con grande alborozo por la esperanza de cada una de conseguir el Pomo de Oro, mas Paris, negándolo a todas, se va. Las Diosas, dándose por afrentadas, le juran la venganza y Palas, enfurecida, canta al son de belicosos instrumentos, que con una danza de Furias termina la segunda jornada.

Jornada tercera.

Salida Primera con Bosque.

Trufaldino ofrece a Paris un vaso con suave bebida, que Júpiter mandó llevarle por Mercurio, diciéndole que por virtud de la misma elevaría su entendimiento para la especulación de las más altas ciencias, por cuya ansia va huyendo Paris, cáese en un desmayo, que suponiéndole Trufaldín por muerto o sobrio<sup>74</sup> vase.

Salida segunda.

Junonis, hurtando rayos a Júpiter, solicita poner en ceniza a Paris.

Salida tercera.

Palas detiene a Junonis y, persuadiéndole en ser interesada en tal venganza, solicitan entrambas de matarle.

Salida cuarta.

Venus con la espada de Marte júntase para ejecutar lo mismo.

Salida quinta.

---

<sup>74</sup> Sic en Barbieri. Parece un error, por “ebrio”.

Júpiter las detiene, censurándolas por inhumanas y asegurándolas de que Paris pronunciará justa sentencia, y se las lleva.

Salida sexta.

Vese al Río Po, que baña a la Italia, al Río Sena, que atraviesa por París, y al Río Ebro, que inunda a la España; el Po en Italiano sacude sus aguas sobre Paris, influyéndole el discernimiento de la más hermosa, que, muy cercana a su Ribera, extiende su dominio: la Sena, haciendo lo mismo, le adita el gran justo Paris, que en París predomina, y el Ebro, siguiendo a los otros, precian de haber logrado el regar las plantas de la más hermosa para el Pomo de Oro, y vanse cuando, volviendo en sí, Paris se confunde en la reflexión de haber imaginado tan altos portentos.

Salida séptima.

Trufaldín avisa a Paris que Júpiter está para hablarle.

Salida octava.

Baja de los Cielos una tramoya entre nubes con Júpiter y más Dioses, que intentan la decisión del Pomo de Oro.

Salida nona.

Junonis, Palas y Venus se querellan de la incapacidad que hallan en Paris para dar el voto en la contienda.

Salida décima.

Paris se inclina a Júpiter, suplicándole a darle el conocimiento para comprender a la alegoría del Pomo de Oro. Júpiter manda traer los Libros de los Hados, adonde están registrados los nombres de las Almas más célebres que ha habido en el mundo, y que todavía serán, manda a Paris que vaya leyendo tales nombres y hazañas y declare a cuál se puede considerar por el más justo Paris para la decisión que se pide. Paris va leyendo los nombres y hazañas de diferentes Héroe y confúndese por haber hallado diferentes letras que profieren a un Alma sin nombre; más Júpiter le manda juntar las primeras letras con

que se forman los atributos de aquel Alma; Paris lee los atributos, que son Liberal, Único, Invicto y Sublime, y juntando las primeras letras cifran el nombre de Luis. Prosigue a leer las muy vastas glorias que asisten a este Rey y concluye que, como tan justo, atribúyasele el nombre de verdadero Paris, y como Juez, no tan solamente de la humana, mas aun de la sobrehumana belleza, entregará la Majestad de Felipe Quinto por Pomo de Oro a la Majestad de Luisa, como a la más hermosa, así por las Reales prerrogativas que la adornan como por las singulares virtudes que en ella se divisan. En este interim se aparece en el aire una Estrella que adita el Ascendiente de su Majestad, que resplandece encima de los Reales Retratos, leyéndose a los pies de Felipe V un rótulo que dice: “SEA DADO”, y a los de Luis XIV, “A LA”, y a los de la Reina nuestra Señora, “MÁS HERMOSA”, con que cada cual de las tres Diosas renuncia a la más perfecta hermosura de Luisa su derecho; y con una danza entre los Dioses termina el festejo.

Laus Deo.

# LA GUERRA, Y LA PAZ ENTRE LOS ELEMENTOS.

ALEGORIA COMICA,  
ALUSIVA AL GLORIOSO DIA  
DEL FELIZ NACIMIENTO  
DE MARIA LUISA GABRIELA,  
REINA DE ESPAÑA,  
NUESTRA SEÑORA (QUE DIOS GUARDE.)

Personas que hablan.		Personas que no hablan.
La Tierra.	Genio de la España	El Mochuelo de Palas.
El Agua.	Vn Español.	Paxaros con el Ayre.
El Ayre.	Vn Francés.	Pezes con el Agua.
El Fuego.	Vn Alemán.	Brutos con la Tierra.
Prometeo.	Vn Italiano.	Los quatro Vientos
Zephiro manso.	Athlante.	principales.
Triton.	Hercules.	
Pitheco.	Trufaldin.	
Eolo.		

## PRIMERA JORNADA.

### SALIDA PRIMERA.

**A** Lçandose la tela, se veen Athlante, y Hercules, cansados en sustentar con los ombros el Mundo, dicen: No poderle mas sustentar, à causa del gran peso de las Armas que le agrava: cantada despues vna Cancion, caen ambos en tierra.

A

SA

*La Guerra y la Paz entre los elementos.*

Alegoría Cómica alusiva al Glorioso día del feliz nacimiento  
de María Luisa Gabriela, Reina de España, nuestra señora  
(que Dios guarde.)

Personas que hablan		Personas que no hablan
<i>La Tierra</i>	<i>Genio de la España</i>	<i>El Mochuelo de Palas.</i>
<i>El Agua</i>	<i>Un Español</i>	<i>Pájaros con el Aire.</i>
<i>El Aire</i>	<i>Un Francés.</i>	<i>Peces con el Agua.</i>
<i>El Fuego.</i>	<i>Un Alemán.</i>	<i>Brutos con la Tierra.</i>
<i>Prometeo</i>	<i>Un Italiano.</i>	<i>Los cuatro Vientos</i>
<i>Céfiro manso.</i>	<i>Atlante.</i>	<i>principales.</i>
<i>Tritón.</i>	<i>Hércules.</i>	
<i>Proteo.</i>	<i>Trufaldín.</i>	
<i>Eolo.</i>		

Primera Jornada.

Salida Primera.

Alzándose la tela, se ven Atlante y Hércules, cansados de sustentar con los hombros el Mundo, dicen no poderle más sustentar, a causa del gran peso de las Armas que le agrava: cantada después una Canción, caen ambos en tierra.

Salida segunda.

Ábrese el Mundo y se ven la Tierra con los Brutos, el Aire con varias aves, y el Agua con Monstruos Marinos. El Aire culpa, y da en el rostro a la Tierra y al Agua los muchos daños que por ellas padece; y se les declara enemiga<sup>75</sup>: defiéndose el Agua, y también se declara enemiga de la Tierra, aceptando la enemistad del Aire. La Tierra, con razones más sólidas y fundadas, no acepta la hostilidad de las dos enemigas, pero

---

<sup>75</sup> “Aire” en castellano es masculino, de forma que debería decir “enemigo”, pero “Aria” es femenino en italiano, por lo que casi todas las referencias al Aire en este Compendio están en femenino. La diferencia de género no chocaría al espectador español de 1703, ya que el Aire estaría interpretado por una mujer.

conociendo que el todo procede de querer la una ser superior a la otra, propone que su contienda sea sólo en hacer cada una alarde de sus fuerzas; aceptan el desafío el Aire y el Agua; y se parten las tres muy contentas a prevenir cada una sus pruebas. Síguense después tres bailes; el uno de Aves con el Aire; el otro de Monstruos Marinos con el Agua; y el tercero de Brutos con la Tierra.

#### Salida tercera.

Bosque enmarañado con grandes piedras, adonde se ve Prometeo, que se regocija y consuela de verse libre del tormento del Monte Cáucaso, por medio de la Guerra nacida entre los Elementos; y resuelve vengarse de los Dioses de la injuria hechale<sup>76</sup>, pretendiendo formar un hombre animado sin el concurso de la Naturaleza, con sólo el favor de Palas. Junta muchas piedras, invoca el poder de la dicha Deidad, y en el interin baja por el aire un Mochuelo, dedicado a Minerva, y le trae un rayo del Sol, con el cual sopla en aquellas piedras y forma Trufaldín, que de varias cosas preguntado despropositadamente siempre responde; por lo cual Prometeo, confesando que no puede salir perfecta la obra sin el concurso de la Naturaleza, se da a conocer muy suspenso; en este tiempo llega la Tierra, que se indigna contra Prometeo, porque se ha librado de la pena a que le habían condenado los Dioses: Prometeo se defiende por medio de aquel hombre formado de la misma Tierra, la cual, sosegada, le ruega le ayuda a vencer al Aire y al Agua; y él la promete de formar un Obelisco con el cual burlará todo el esfuerzo de sus enemigas, y para ponerle en ejecución ambos se parten, quedándose Trufaldín, que, después de haber muy ignorantemente discurrido sobre su nombre entre los animales se parte seguido de todos ellos.

#### Salida cuarta.

Salen el Aire y el Agua, y, concluida una breve alianza entre las dos para vencer con el esfuerzo de cada una las fuerzas de la Tierra, se parten.

#### Salida quinta.

---

<sup>76</sup> Sic en Barbieri. Parece que debería decir “hecha a él”.

Obelisco con varias estatuas, y en el medio de ellas se ve Trufaldín en hábito de Héroe, que confusamente discurre y se está desesperando porque no acierta a dar ejecución a las órdenes que le ha dado Prometeo.

#### Salida sexta.

Sale por un lado Prometeo y por otro la Tierra, el Aire dentro de una nube y el Agua detrás, entre las olas. El Aire y el Agua con baldones mofan de la Tierra, la cual les responde que a su despecho la confesarán insuperable. Prometeo, en esto, manda a Trufaldín que dé principio a sus operaciones: éste finge de mover los instrumentos y las estatuas se mueven, mudan figuras y hablan alabando a la Tierra. El Aire y el Agua se quedan atónitas y irritadas; la una llama sus vientos y olas; y el otro<sup>77</sup> sus saetas y truenos; y al instante se ve todo inundado el edificio, y con los rayos que caen va precipitando en varias partes la máquina: Trufaldín, atemorizado, se escapa, y la Tierra se retira confusa: Prometeo, irritado, se parte para obrar mayores prodigios: el Agua, muy contenta, se esconde entre sus olas: el Aire festeja su triunfo con unas coplillas en música acompañada de instrumentos; y termina la primera jornada.

#### Jornada Segunda.

##### Salida Primera.

Regia de la Tierra. Sale la Tierra desesperada por el precipicio del Obelisco su dicho<sup>78</sup>: llega en el mismo tiempo Trufaldín, atemorizado por la misma causa; y poco después Prometeo, que dice a la Tierra estar dormidas sus enemigas y hallarse personas de muchos Reinos que, tributarios, desean su Patrocinio.

##### Salida segunda.

Vienen Tritón y Céfiro manso: Tritón expone a la Tierra que viene por parte del Agua, y Céfiro por parte del Aire, y representan que ambos desean hablarle por cosas de mucha consecuencia. La Tierra, así aconsejada de Prometeo, determina escucharles debajo

---

<sup>77</sup> A pesar de lo que hemos señalado anteriormente, en esta ocasión el redactor del Compendio sigue la norma castellana y considera al Aire masculino.

<sup>78</sup> Así escribe Barbieri. No parece error suyo, sino italianismo del texto. El sentido sería “el precipicio arriba dicho”.

del seguro de su fe, y a tal efecto parten a vuelo Céfito y Tritón. Quédanse la Tierra, Prometeo y Trufaldín discutiendo sobre esto.

#### Salida tercera.

Baja el Aire sobre una nube hasta el suelo. El Agua sobre un carro se acerca a la orilla y desmonta: ambas hacen la cortesía a la Tierra, y todas tres se sientan, quedando en medio la Tierra.

#### Salida cuarta.

Un Español, un Francés, un Alemán y un Italiano, cada uno en su lengua, hacen cortesía a la Tierra, que les corresponde y luego les manda que callen hasta que hayan explicado sus sentimientos el Aire y el Agua, las cuales con palabras soberbias persuaden a la Tierra que se dé por rendida y se sujete a ellas. La Tierra deja en manos de los cuatro Extranjeros su defensa y éstos concluyen a favor de la Tierra, por lo cual el Aire y el Agua, agitadas, se parten, y la Tierra también, pero muy contenta, quedando Trufaldín, que llega confuso entre aquellos tan diferentes lenguajes; y después de algunas respuestas ridículas se parte seguido de ellos.

#### Salida quinta.

Bosque con boca de caverna tapada adonde están encerrados los Vientos. Prometeo se está en el medio con dos vasos de agua en las manos diciendo haberla hurtado del Río Leteo para adormecer los vientos a fin que no arruinen las máquinas de la Tierra. Llega luego Trufaldín, a quien orden Prometeo que se esconda detrás de un peñasco con un vaso de aquella agua que le da y que, observando disprisionados los vientos de aquella gruta, les eche de la sudicha agua para que queden sin fuerzas y adormecidos: al mismo efecto se esconde también Prometeo por el otro lado.

#### Salida sexta.

Llega el Aire cantando dentro de una nube y llamando a Eolo, Rey de los Vientos, para que salga en daño de la Tierra.



Salida séptima.

Ábrese la Gruta y se ve Eolo en su Trono con los Vientos encadenados a sus pies: el Aire le manda que los suelte y destruya la Tierra y el Agua: Eolo consiente y obedece.

Salida octava.

Salen por una parte el Agua y por la otra la Tierra, y dicen haber venido para ver las proezas del Aire. Eolo hace soltar los vientos. Trufaldín, animado de Prometeo, sale del peñasco y les echa de aquella agua del vaso, pero en fin con su gran fuerza los vientos se le llevan por el Aire: Prometeo tanto porfía echándoles de aquella agua que en fin se caen al suelo adormecidos. El Aire, viéndose ya perdido, se retira: en el interin salen algunos Brutos que por mandado de la Tierra ciñen de cadenas al Aire, quien con unas coplas en música remata la segunda jornada.

Jornada tercera.

Salida Primera.

Sale el Agua desesperada viendo los triunfos de la Tierra y llama Proteo para que le explique cuál fin o salida tendrán sus pleitos: Proteo le responde que

Todo el rencor se mudará en contento  
Cuando, trocado el fuego en mensajero,  
Brillar se mirará nuevo Elemento.

Y rehúsa explicarle el oscuro sentido de estos versos: entonces el Agua le manda que para vengarse le abra las fuentes de todos los Ríos, a fin de inundar la Tierra: Proteo se parte y obedece. El Agua se queda muy confusa por la oscura respuesta de Proteo.

Salida segunda.

Sale el Genio de las Españas sobre un León, que explica y declara al Agua el oscuro sentido de los versos de Proteo con estas palabras: que de la Tierra nacerá un Elemento superior a los demás en todas las cualidades, belleza y virtud: y éste será María Luisa Gabriela, que tendrá la cuna allá adonde termina la Italia, para unirse después, ya crecida, en matrimonio con el perfecto e invictísimo Felipe Quinto: y por esto será el quinto Elemento de belleza, virtud y Grandeza Real; y la aconseja que acumule lo más precioso de

sus Tesoros para enriquecer la cuna de este naciente sol y ganar de mano a sus émulas y competidoras con ser la primera en rendir a tributarla sus riquezas. Parécele bien el consejo al Agua y se va para ejecutarle. Lo mismo hace el Genio, partiéndose para publicar las Glorias de esta Reina Italiana en la Monarquía de España.

Salida tercera.

Sale Prometeo, a quien va enterando Trufaldín, que ha visto la Fortuna de España coronada y sobre una rueda de oro, con un León que le besaba la mano derecha, en la cual tenía ella un Cetro de diamantes, y el León tenía un mundo debajo de una de sus garras, y que la misma Fortuna le había encarecido dijese a la Tierra que cuanto antes vería un parto del merecimiento que aumentará sus Glorias sobre las de los demás Elementos. Prometeo se queda confuso y en esto llega la Tierra, a la cual refiere todo lo que le ha contado Trufaldín: y ella verifica una semejante visión, aparecidale<sup>79</sup> en un Valle, mientras gozando estaba de las pérdidas del Aire. Prometeo, consolado, ordena a Trufaldín que lleve o conduzca en aquel sitio el Aire; y él prontamente se parte obedeciendo.

Salida cuarta.

En el interin que la Tierra baldona el Aire sale un Monstruo Marino que abre la boca, y en medio de ella se descubre el Agua sobre un Trono compuesto de corales, perlas y conchas.

Salida quinta.

El Agua habla altiva contra la Tierra, que bravamente la mofa, diciéndola que en breve será su vasalla, como el Aire: en esto llega Proteo y avisa al Agua que todas sus fuerzas quedan sujetadas de Montes alados cargados de gente armada.

Salida sexta.

Baja el Fuego en su esfera, que suavemente reprende las pretensiones de los demás Elementos, sus compañeros, mandándoles se apacigüen para que unidamente tributen a la amable, bella, justa y dulce Esposa del Gran Felipe Quinto.

---

<sup>79</sup> Sic en Barbieri. Parece que, como en otra ocasión anterior, tiene el sentido de “aparecida a ella”.

Salida séptima.

Salen por varias partes lucidos vapores que componen un Trono, debajo del cual se ve dentro de una cuna preciosa de joyas la Reina nuestra Señora asistida de las tres Gracias, Aglaya, Eufrosina y Pasitea. En esto la Tierra pronuncia la libertad de sus compañeros Elementos y les ofrece la Paz. El Aire la acepta y dice que reconocerá la amistad de la Tierra formándole una Corona. El Agua hace lo mismo y dice que la Reina verá en la limpieza de sus cristales cuán celestial será su belleza. La Tierra añade que levantará a sí misma para formarla el Trono. Y por fin y postre, el Aire concluye que la invencible España debía darse a Felipe el Grande y a Luisa la bella; y con una coplilla en música se da fin a la Fiesta.

Laus Deo.

## ABREVIATURAS.

### ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

- AGP.- Archivo General de Palacio. Palacio Real. Madrid.
- AGS.- Archivo General de Simancas.
- ASM.- Archivio di Stato di Modena. Modena (Italia).
- AHN.- Archivo Histórico Nacional. Madrid.
- AHP.- Archivo Histórico de Protocolos. Madrid.
- AVM.- Archivo de la Villa. Madrid.
- BBAA.- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- BMM.- Biblioteca Municipal de Madrid.
- BNM.- Biblioteca Nacional de Madrid.
- BNR.- Biblioteca Nazionale di Roma.
- BP.- Biblioteca de Palacio. Palacio Real. Madrid.

## LIBROS

- *Aut.-* Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990. 3 vol.
- *Cov.-* Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- *DRAE.-* Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Vigésima edición, Madrid, Real Academia Española, 1984. 2 vol.
- *Fuentes XI.-* Shergold , N.D. y J.E. Varey con la colaboración de Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1985. (Fuentes para la historia del teatro en España, XI)
- *Fuentes XII.-* Varey, John, N.D. Shergold y Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid-Londres, Tamesis, 1994. (Fuentes para la historia del teatro en España, XII)
- *Fuentes XIII.-* Varey, John, N.D. Shergold y Charles Davis, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1987. (Fuentes para la historia del teatro en España, XIII)
- *Fuentes XXIX.-* Greer, Margaret R., y J.E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997. (Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX).
- *Terreros.-* Terreros y Pando, Esteban de, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes*. Edición facsímil, Madrid, Arco Libros, 1987. 4 vol.

## BIBLIOGRAFÍA.

### FUENTES PRIMARIAS.

#### a) Obras de los Trufaldines.

- Bassanelo, Juan Antonio, *Triumphos / De Amor y Iusticia. / Comedia Eroica Nueva / que humilde consagra a la protection y / Grandeza del Excmo. Señor / Don Carlos / Filipo Antonio Spinola / Colona / Marques de los Balbasses, del Consejo de / Estado de Su Magd., y gran Premotario de Italia, &c<sup>a</sup> / su mas humilde y repectuoso criado / D. Iuan Antonio Bassanelo.*

(Manuscrito en la BNM, Ms. 16512.)

- *Compendio / de la famosa comedia, / que se intitvla / El pomo de oro, / para la más hermosa, / qve se representa por la compañía / Italiana de su Mag[estad] en su Real Coliseo del Buen-Retiro. / En el día de la solemne fiesta de S. Lvis, / Por festejo de los Nombres Lvisa, Reyna de España, / nuestra señora. / Y del señor Rey de Francia, Lvis XIV, el Grande.*

(Impreso en paradero desconocido. Existe una copia manuscrita de Francisco Asenjo Barbieri en BNM, Ms. 14605 / 6)

- *La guerra, y la paz / entre los elementos. / Alegoría cómica, / alusiva al glorioso día / del feliz nacimiento / de María Lvisia Gabriela, / Reyna de España, / nvestra Señora (qve Dios gvarde).*  
(Impreso en paradero desconocido. Existe una copia manuscrita de Francisco Asenjo Barbieri en BNM, Ms. 14605 / 5.)
  
- *L'interesse schernito dal proprio inganno. Capriccio boscareccio da rappresentarsi nel nuovo teatro dei comici italiani. Dedicato a S.C.R.M. d'Isabella Farnese, Regina delle Spagne. Posto in musica dal signor Gioacchino Landi in Madrid il 5 Ottobre dell'anno 1722.*  
(Ejemplar en la BP de Madrid, VIII – 7656.)
  
- *Ottone / in villa. / Drama / da recitarsi / nel nuovo teatro / dei / comici italiani. / Dedicato / alla S.R.C.M. / di / Filippo V. / Monarca / delle Spagne. / Posto in musica / dal signor Gioacchino Landi, Madrid, Nicolao Rodríguez, 1723.*  
(Ejemplar de la BNM, T / 11398.)
  
- *Il Pomo d'Oro / Allegoria Comica / Da rappresentarsi nel Real Coliseo / del Buon Retiro / nel giorno di S. Luigi. / Allusivo alli Nomi di / Luigi il Grande Ré di Francia, / e di / LUISA Regina di Spagna / Dedicato - / Alla S. R. C. M. della medesima / REGINA NOSTRA SIGNORA / dalla Compagina de Comici Italiani / attuali Servitori di / S. M. C. FILIPPO. V. Re delle Spagne.*  
(Manuscrito en la BNM, Ms. 14855.)
  
- *Il Pomo d'Oro.* Edición de Irina Bajini. [Bajini, 1997]
  
- *Sacchi, Gennaro, Sempre vince la ragione / Opera eroitragisatiricomica / di / Gennaro Sacco, / detto Coviello / comico, / Del Serenísimo Sig. Prencipe / Alessandro Farnese di Parma. / Dedicata All' Illustrísimo Sig. Sig. E*

*Padrone / Collendissimo il Signor / Girolamo D'Oria / nobile genovese,*  
Genova, Antonio Casamara, 1686.

(Ejemplar en BNR, Roma, 35.4.F.13/1)

- ----, *La Luna / eclissata dalla / Fede / Trionfante di Duba / Reggina dell'Vngaria, / Opera Anagrammaticomica / di Gennaro Sacco detto Coviello / Comico del Sr. Sig. Prencipe / Alessandro Farnese di Parma. / Da rappresentarsi nel Teatro di S. Cassano. / Dedicata. / All' Illustrissimo & Eccellentissimo Signor / Francesco Antonio. / Conti di Barka, et / Caualiere della Chiaue d'Oro, e / Consigliere Imperiale di / Sua Maestà Cesarea,*  
Verona, Domenico Roffi, 1687.

(Ejemplar en BNR, 35.4.F.13/3.)

#### **b) Otras obras citadas.**

- Añorbe y Corregel, Tomás de, *Comedia nueva / El duende / de Zaragoza. / Compuesta por don / ----, Cape- / llan del Real Monasterio de la Encar- / nación de Madrid,* Madrid, Imprenta de José González, 1734.  
(Ejemplar en la BNM, T- 18968.)
- Apuleyo, *Las metamorfosis o El asno de oro.* Edición y traducción de José María Royo, Madrid, Cátedra, 1995.
- Armona, José Antonio de, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España.* Edición de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988.
- Bacallar y Sanna, Vicente (Marqués de San Felipe), *Comentarios a la guerra de España, e historia de us Rey Phelipe V el Animoso, desde el principio de su reinado hasta el año 1725,* Génova, Matheo Garvizza, 1725.



- Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books limited, 1970.
  
- Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a'giorni presenti. Opera ricercata, raccolta ed estesa da Francesco Bartoli, bolognese, Académico d'onore Clementino*, Padua, Conzatti, 1781-1782, 2 vol. (Cito por la edición facsímil, Sala Bolognese, A. Forni, 1978, 2 vol.)
  
- *Brancanelo el herrero*. Edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos, Roma, Bulzoni, 1987.
  
- Calderón de la Barca, Pedro, *Andrómeda y Perseo*. Fábula [Escénica]. [Escenotecnia] de Baccio del Bianco. [Estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el día 18 de mayo de 1653]. Edición filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
  
- ----, *La dama duende*. Edición de A. J. Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1995 (Letras Hispánicas, nº 39).
  
- ----, *Teatro. La vita è sogno. Il principe costante. Il mago prodigioso. La dama folleto*. Introduzione di Ermanno Caldera. Traduzione di Camillo Berra e Ermanno Caldera, Torino, UTET, 1981.
  
- [Cañizares, José de,] *Alejandro Magno*. Mojiganga.  
(Manuscrito en la BNM, 14090 3.)

- ----, *El anillo de Giges*. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. (Anejos de la revista *Segismundo*, 9).
  
- [----], *Comedia famosa / Marta la Romarantina. / Primera parte. / De un ingenio de esta corte*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada Impresor, [s.a.]. (Ejemplar en la BNM, T-4969.)
  
- ----, *Comedia del Trufaldín / español Y espiritada / finxida / de Dn. Joseph Cañizares / Se estreno, en 19 de octubre del año / de 1714 / [sie]ndo Autor Joseph de Prado / duro 14 Dias, los dos sin jente los / otros doze con grandes / entradas / [Se] executo, en el Corral de la Cruz*.  
(Manuscrito en la BMM, Tea. 1-149-13B. Autógrafo de Cañizares, con aprobaciones fechadas en 1712 y 1714, del propio Cañizares y de Salvo y Vela.)
  
- ----, *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*. Edición de Susan Paun de García, Madrid, Editorial Castalia y Comunidad de Madrid, 1997. (Clásicos madrileños, nº 17).
  
- ----, *Entremés de Bartolo Tarasca*. Edizione, introduzione e note a cura di Antonia Calderone, Messina, Peloritana Editrice, 1979.
  
- ----, *Loa que hizo la compañía de José Prado el año de 1719 para empezar*. (Manuscrito autógrafo en la BNM, Mss. 14514 39.)
  
- ----, *Los sopones. Mojiganga para el Corpus de 1723*, en *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*. Edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997b, pp. 183-203.
  
- ----, *Talego encantado./ Entremés*.

(Manuscrito autógrafo, sin fecha ni aprobaciones, en BNM, Mss. 16598.)

- Castro, Francisco de, *Entremés / del / gallego silletero*, en *Libro nuevo / de / Entremeses, / intitulado / Cómico Festejo. / Su autor / Francisco de Castro / Representante (que fue) de una / de las Compañías de esta Corte. / Sácalas a luz / Joseph de Ribas, sucesor / en su parte, en una de las Compañías / Españolas. / Quien le dedica / a la serenísima señora / Doña María Bárbara, Infanta / de Portugal, y Princesa de las / Asturias. / Tomo Segundo*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1742, pp. 1-12.

(Ejemplar en la BNM, T / 22426.)

- ----, *Entremés / del / Mundinovo*, en *Libro nuevo / de / Entremeses, / intitulado / Cómico Festejo. / Su autor / Francisco de Castro / Representante (que fue) de una / de las Compañías de esta Corte. / Sácalas a luz / Joseph de Ribas, sucesor / en su parte, en una de las Compañías / Españolas. / Quien le dedica / a la serenísima señora / Doña María Bárbara, Infanta / de Portugal, y Princesa de las / Asturias. / Tomo Primero*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1742, pp. 93-108.

(Ejemplar en la BNM, Ti / 137.)

- ----, *La rueda y Cobielos*, en *Libro nuevo / de / Entremeses, / intitulado / Cómico Festejo. / Su autor / Francisco de Castro / Representante (que fue) de una / de las Compañías de esta Corte. / Sácalas a luz / Joseph de Ribas, sucesor / en su parte, en una de las Compañías / Españolas. / Quien le dedica / a la serenísima señora / Doña María Bárbara, Infanta / de Portugal, y Princesa de las / Asturias. / Tomo Segundo*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1742, pp. 13-24.

(Ejemplar en la BNM, T / 22426.)

- Cruz, Ramón de la, *El diablo, autor aburrido*, en *Sainetes I*. Edición, introducción y notas de John Dowling, Madrid, Castalia, 1981, pp. 247-273.

- *Entremés nuevo de la / Chimenea Y Bamboches / Para el Sr. Juan de D', que / Ds ge ms as.*  
(Manuscrito en la BNM, Ms.14514 52. Sin fecha ni aprobaciones.).
  
- Fernández de Moratín, Leandro, *Viage a Italia*. Edición crítica de Belén Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
  
- Fielding, Henry, *La historia de Tom Jones, expósito*. Introducción de Carlos Pujol. Traducción de Enrique de Juan, Barcelona, Planeta, 1989. (Clásicos Universales Planeta, 169)
  
- *Flores de El Parnaso / cogidas para recreo del entendimiento / Por los mejores ingenios de España / En Loa, Entremeses y Mojigangas*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1708  
(Ejemplar en la BNM, T / 9025).
  
- Goldoni, Carlo, *Memorias del señor Goldoni, para servir a la historia de su vida y a la de su teatro. Dedicadas al Rey*. Introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gondra, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
  
- *Introducción a la contradanza / para la segunda parte / del / Foletto, en Bailes originales manuscritos.*  
(Manuscrito en BNM, Ms. 14088 22.)
  
- Lachi, Francesco, *La / Finta / Spiritata, / Comedia / di ----- / Dal Borgo alla Collina / in Casentino*, Bologna, Gioseffo Longhi, s.a.  
(Ejemplar en la BNR)

- Lambranzi, Gregorio, *Nuova e curiosa / Scuola de'Balli / Theatrali. / Prima Parte / Continente / Cinquanta Balli di diverse Nationi, e figura Theatrali con i loro / Vestimenti, Si che, comosi deue contenera nelle Positure di questi / Balli rapresentate da una leggiera, ma Virtuosa maniera, e/ con le Arie, e con pieno, e necesario auvertimento, come ogn'uno / ha de contenersi in Simili Balli, Si che questi ancor Senza d'un / Ballarino Si possono facilmente apprenderli, e senza aver conos- / cenza della Chorographia Ogn'uno da se Solo con ogni facilita le-/ gendo i medemi e uedendo le Positure potrà imprimerseli nella memoria. / Inventati e data alla luce / Da Gregorio Lambranzi, Maestro de'Balli Francesi, Inglesi, / Riciculi e Serii in aria ed a terra, e Compositore de' Balli Theatrali. / Disegnati e Intagliati da / Giovanni Giorgio Puschner, Intagliator di Rame, Nüremberg, 1716.*

(Ejemplar en la BNM, M / 2611)

[Existe una edición facsímil: *New and curious school of theatrical dancing*. A facsimile of the original drawings in the Bavarian State Library, Munich. With an introduction and notes by F. Derra de Moroda, New York, Dance Horizons, 1972.]

- *Libro nuevo de entremeses intitulado: Chistes del gusto de varios ingenios. Sácale a la luz Joseph de Ribas*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1742  
(Ejemplar en la BNM, T / 22426.)

- [Ripoll Fernández de Urueña, Domingo María], *Comedia famosa / El asombro de la Francia, / Marta la Romarantina. / Tercera parte. / De un ingenio de la Corte*, Barcelona, Francisco Suriá, 1771.  
(Ejemplar en la BNM, T / 20772).

- *Sainete nuevo / La mágica chasqueadora*.  
(Manuscrito en la BNM, Ms. 14528 28. Sin fecha ni aprobaciones.)

- *Sainete nuevo. / El mágico por vengarse. / Ayala 2ª parte.*  
(Manuscrito en la BNM, Ms. 14522 23. Sin fecha ni aprobaciones).
  
- Saint-Simon, Duque de, *Memorias*, Barcelona, Bruguera, 1981.
  
- Salvo y Vela, Juan, *Comedia famosa / El máxico / de Salerno,/ de don -----*  
*/ Primera parte*, Madrid, Antonio Sanz, 1744.  
(Ejemplar en la BNM, T / 2218)
  
- -----, *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde* (2ª parte), Madrid, s.a.,  
(Ejemplar en la BNM, T/1698)
  
- -----, *Entremés nuevo de la Vizcondesa y la boda y cubielos para la comedia de San Eloy escrita por don Juan Salvo año de mil setecientos y dieciséis.*  
(Manuscrito en la BNM, Ms. 15188)
  
- *Lo Spirito Foletto.*  
(*Scenario de commedia*. Manuscrito en el ASM, “Documenti teatrali, busta V”. Fechado “in Genua, 1682”).
  
- Torres Villarroel, Diego de, *El duende*, en *Sainetes*. Selección e introducción de José Hesse, Madrid, Taurus, 1969.
  
- Ubilla y Medina, Antonio, Marqués de Ribas, *Sucesión de el Rey Phelipe V, Nuestro Señor, en la Corona de España, Diario de sus viages, desde Versalles a Madrid; el que executó para su feliz casamiento; jornada a Nápoles, a Milán y a su Ejército; sucesos de la campaña y su buelta a Madrid*, Madrid, Juan García Infanzón, 1704.
  
- [Vázquez, Sebastián], *Sainete / El sopista Cubilete / o El Alguacil Capisfustis*.

(Manuscrito en la BNM, Ms. 14594 / 13. Sin fecha ni aprobaciones)

- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*. Edición, introducción y notas de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.
  
- [Zamora, Antonio de], *Comedia Nueva de Carnestolendas/ Yntitulada/ Duendes son Alcahuetes, y el Spiritu Foletto / Troba dela q. ejecuta la tropa Ytaliana*.  
(Manuscrito en la BNM, Ms. 15491. De mano distinta: “de Zamora”. Sin fecha. Sin aprobaciones).
  
- -----, *Comedia nueva. / Segunda parte / Duendes / son alcahuetes, / alias el foletto*, en *Comedias / de don Antonio / de Zamora, / gentil-hombre / que fue / de la casa de Su Magestad, / y su oficial / de la Secretaría de Indias / parte de Nueva España, / dedicadas / a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, Tomo II, pp. 153-208.  
(Ejemplar en la BNM, R / 12591).
  
- -----, *La guerra*. Edición de Rafael Martín Martínez, *El teatro breve de Antonio de Zamora. Estudio y edición*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 887-901.
  
- -----, *Los gurruminos*, en *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*. Edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 159-181.
  
- -----, *Introducción para ‘Todo lo vence el amor’*, Edición de Rafael Martín Martínez, *El teatro breve de Antonio de Zamora. Estudio y edición*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 601-612.

- ----, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*. Edición y estudio de Ignacio Arellano, Madrid, Sociedad estatal España nuevo milenio, 2001.
- ----, *Los oficios y matachines*. Edición de Rafael Martín Martínez, *El teatro breve de Antonio de Zamora. Estudio y edición*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 771-786.

## ESTUDIOS

- AA.VV. *Arquitectura y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, [1997].
- ----, *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Dirección General del Patrimonio, 1989.
- ----, *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)*, Madrid, Ayuntamiento, 1992.
- Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1982-2001. 10 vol.
- Alborg, Juan Luis, *Historia de la Literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1980.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, “Introducción” a José de Cañizares, *El anillo de Giges*, 1983, pp. 9-106.



- ----, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, Universidad Complutense, 1986 (Tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo).
- ----, "Introducción" a *Brancanelo el herrero*, 1987, pp. 9-52.
- ----, "El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad", *Revista de Literatura*, 100 (1988), pp. 445-466.
- ----, "La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia", en *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992a, pp. 119-133.
- ----, "Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca", en Blasco, F.J., Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992b, pp. 341-350.
- ----, "Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII", *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 25 (1996), pp. 5-21.
- ----, "Teatro y espectáculo a costa de santos y magos", en Huerta Calvo, Javier y Emilio Palacios (eds.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 77-95.
- ----, "Risa e 'ilusión' escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII", *Scriptura*, 15 (1999), pp. 29-50.
- Álvarez Solar Quintes, Nicolás, *Las contradanzas del teatro de los Caños del Peral*. Separata del Anuario Musical, vol.XX, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1967.

- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vol.
- d'Antuono, Nancy L., "La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*", en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, edición de H.W. Sullivan, R.A. Galope y M. L. Stoutz, Londres, Tamesis, 1999, pp. 1-36.
- Aparisi Laporta, Luis Miguel, *Toponimia madrileña: proceso evolutivo*, Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 2001, 2 vol.
- Armas, Frederick A. de, "¿Es dama o es torbellino?'. *La dama duende* en Francia de D'Ouville a Hauteroche", en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, edición de H.W. Sullivan, R.A. Galope y M. L. Stoutz, Londres, Tamesis, 1999, pp. 82-100.
- Barbieri, Francisco Asenjo, "Prólogo" a Luis Carmena Millán [1878], pp. V-LX.
- ----, *Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-1988, 2 vol.
- Bajini, Irina, *Il mito, la maschera e la musica nell'opera di Antonio de Zamora. Intersezioni culturali nel teatro spagnolo tra '600 e '700*, Roma, Università La Sapienza, 1994 (Tesis doctoral).

- ----, “*Il pomo d’oro alla corte di Filippo V re di Spagna*”, en *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*. A cura di Maria Teresa Cattaneo, Milán, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 1997, pp. 115-190.
- Bartoli, Adolfo, *Scenari inediti della commedia dell’arte*, Florencia, s.e., 1880.
- Bernáldez Montalvo, José María, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.
- Bertini, Giuseppe, “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma”, en Morán Turina, Miguel (Ed.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 417-433.
- Blasco, F.J., Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), *La comedia de santos y de magia*, Madrid, Júcar, 1992.
- Bottineau, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Pulcinella*, Florencia, Sansoni Editore, 1982.
- Buezo, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Caja de Madrid-Reichenberger, 1993.
- Caldera, Ermanno (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983-1991, 2 vol.
- ----, “Sulle “comedias de santos” di Salvo y Vela e sulle fonti del *Mágico de Salerno*”, *Letterature*, nº 13 (1990), pp. 53-69.

- ----, “La fórmula de Salvo y Vela”, en Blasco, F.J., Ernmanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de santos y de magia*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 321-340.
- Calderone, Antonia (ed), José de Cañizares, *Entremés de Bartolo Tarasca*. Edizione, introduzione e note a cura di ----, Messina, Peloritana Editrice, 1979.
- ----, “Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII”, en Caldera, Ermanno, *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, I, pp. 236-271.
- ----, “José de Cañizares, entre santas y magas”, en Blasco, F.J., Ernmanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de santos y de magia*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 351-362.
- Carmena y Millán, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878.
- Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1974.
- ----, *Fragmentos italianos*, Madrid, Istmo, 1992.
- Carreras, Juan José, “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”, en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional (Salamanca, 1994), Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.
- ----, “De Literes a Nebra: la música dramática española entre la tradición y la modernidad”, en M. Boyd, J. J. Carreras y J. M. Leza (ed.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000a, pp. 19-28.

- ----, “L’opera di corte a Madrid (1700-1759)”, en Anna Laura Bellina (ed.), *Il teatro dei due mondi. L’opera italiana nei paesi di lingua iberica*, Treviso, Crivellari, 2000b, pp. 11-35.
  
- ----, “En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell’Indie* (1738)”, en Margarita Torrión (ed.), *España festejante: siglo XVIII*, Málaga, Diputación provincial, 2000c, pp. 323-347.
  
- ----, “Amores difíciles: la ópera de Corte en la España del siglo XVIII”, en Carlos Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*, Madrid, ICCMU, 2001-2002, pp. 205-230. 2 vol.
  
- ---- “La compañía de los ‘trufaldines’ y la introducción de la ópera italiana en España: nuevas fuentes y nuevas perspectivas”, en A.L. Bellina (ed.), *Il teatro musicale dei due mondi: migrazioni e circolazione del dramma per musica fra l’Italia, la Spagna, il Portogallo, e le Americhe Latina*, Padua, en prensa.
  
- Castro, Concepción. de, *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
  
- Cioranescu, Alejandro, “Calderón y el teatro clásico francés”, en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, edición de H.W. Sullivan, R.A. Galope y M. L. Stoutz, Londres, Tamesis, 1999, pp. 37-81.
  
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
  
- ----, *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.

- -----, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de archivos, 1917.
- -----, *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- -----, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- -----, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000, 2 vol.
- Coulon, Mireille, “El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz”, en García Lorenzo, Luciano (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982, Madrid, CSIC, 1983, pp. 235-247.
- Croce, Benedetto, *I teatri di Napoli*, Nápoles, s.e., 1891.
- Díez Borque, José María (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983-1988, 2 vol.
- ----- (dir.), *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991).
- ----- (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998).

- [-----, ed.], *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003.
- Doménech Rico, Fernando (ed.), *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- -----, “*Los bandos de Verona*, comedia áulica”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Ciudad Real, Festival de Almagro / Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 151-178.
- Doménech, Fernando, Franco Fido, Juan Antonio Hormigón y otros, *Goldoni: mundo y teatro. Las obras de Goldoni una a una*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- Duchartre, Pierre-Louis, *La commedia dell’arte et ses enfants*. Preface de Jean-Louis Barrault, s.l., Editions d’Art et Industrie, 1955.
- Falconieri, John V., “Historia de la *Commedia dell’arte* en España”, *Revista de Literatura*, XI, 21-22 (1957), pp. 3-57 y 69-90.
- Fernández Fernández, Olga, “*La clemencia de Tito* de Metastasio en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII”, *Dieciocho*, 24.2, (2001), pp. 217-243.
- Fernández Gómez, Juan F., *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, 1993.
- Fernández de Moratín, Nicolás y Leandro, *Obras*. Edición de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Rivadeneyra, 1846. (BAE, 2)

- Fernández Muñoz, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid de corral de comedias al cinematógrafo*. Prólogo de Pedro Navascués Palacio, Madrid, Editorial El Avapiés, 1988.
- García Cárcel, Ricardo (coord.), *Historia de España. Siglo XVIII. La España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002.
- García de la Concha, Víctor (Dir.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 2 vol.
- Gea Ortigas, María Isabel, *El Madrid desaparecido*, Madrid, La Librería, 2003.
- Glendining, Nigel, *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1974.
- González Beltrán, J.M., “La administración municipal en el reinado de Felipe V”, en Pereira Iglesias, José Luis (ed.), *Felipe V de Borbón (1701-1746). Actas del Congreso de San Fernando (Cádiz), de 27 de noviembre a 1 de diciembre de 2000*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 143-194.
- González Martín, Vicente, “El teatro español e italiano en el siglo XVIII”, en *El teatro italiano (Actas del VII Congreso nacional de italianistas)*. Edición de Joaquín Espinosa Carbonell, Valencia, Universidad, 1998.
- Gotor, José Luis, “El máxico de Salerno”, en Caldera, Ermanno, *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, I, pp. 107-146.
- Greer, Margaret R., y J.E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997. (Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX).



- Greer, Margaret R., Ignacio López y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, en preparación. (Fuentes para la historia del teatro en España, sin numerar).
- Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993.
- ----, "Teatro y Carnaval en el Siglo XVIII", en *Teatro y Carnaval. Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999), pp. 183-205.
- Huerta Calvo, Javier (ed.), *Formas carnavalescas en el Arte y la Literatura*, Barcelona, Serbal, 1989a.
- ----, Harm der Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Ámsterdam, Rodopi, 1989b, 3 vol.
- ----, *El Nuevo Mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- ----, y Emilio Palacios Fernández (eds.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- ---- (ed.), *Teatro y Carnaval. Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999).
- ----, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- ---- (dir.) *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vol.

- Kamen, Henry, *La guerra de Sucesión en España: 1700-1715*, Barcelona, Grijalbo, 1974.
- -----, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- Lavalle Cobo, Teresa, “Isabel de Farnesio, la pasión por el arte”, en *La mujer en el arte español*. VIII jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. Centro de Estudios Históricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 217-228.
- -----, “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, en Rodríguez Ruiz, D. [Dir.], *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid, Patrimonio Nacional y Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 182-193.
- Lea, Katherine M., *Italian Popular Comedy*, Nueva York, Russell and Russell, 1962.
- Leza, José Máximo, “Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)”, en Carlos Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*, Madrid, ICCMU, 2001-2002, pp. 231-262. 2 vol.
- López, Alicia, “Las virtuosas cortesanas en los Reales Sitios”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Edición de Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia y Festival de Almagro, 2000, pp. 287-308.
- -----, “El siglo XVIII”, en *Espacios escénicos. El Lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*. Edición a cargo de Juan Carlos Hidalgo Ciudad, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004, pp. 187-216.

- López Marcos, Miguel Ángel, Elena Serrano Herrero, Susana Consuegra Rodríguez y Gregorio I. Yáñez Santiago, “La fuentes de los Caños del Peral. Plaza de Isabel II de Madrid. Historia de una intervención arqueológica”, *Salida*, nº 10 (1992), pp. 17-19.
- Lynch, John, *La España del siglo XVIII*, Traducción castellana de Juan Faci revisada por el autor, Barcelona, Crítica, 1999.
- Martín, Rafael, *El teatro breve de Antonio de Zamora: estudio y edición*, Madrid, Universidad Complutense, 2003 (Tesis doctoral dirigida por Javier Huerta Calvo).
- Mazzocchi, Giuseppe, “La *commedia dell’arte* y su presencia en España”, en Huerta Calvo, Javier (Dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 549-579.
- Merimée, Paul, *L’art dramatique espagnol dans la première moitié du dix-huitième siècle (La comedia. Les théoriciens)*. Thèse pour le Doctorat de Lettres présentée a la Faculté des Lettres de l’Université de Paris, Toulouse 1975. (Extraits essentiels de la thèse soutenue en 1955).
- Mic[lashevski], Constant, *La commedia dell’arte*, Paris, Librairie théâtrale, 1980.
- Mitjana, Rafael, *Historia de la música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993.
- Molina Campuzano, Miguel, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1960.
- Morales, Nicolás, *La condition sociale des musiciens du roi en Espagne au XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1997 (Mémoire de la D.E.A. d’études ibériques).

- ----, *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Etude institutionnelle et sociale de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Chambéry, Université de Savoie, 2004 (Tesis doctoral dirigida por Margarita Torrione).
- Morán Turina, Miguel (Ed.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002.
- Mouyen, Jean, “Las casas de comedies de Valencia”, en Díez Borque, José María (dir.), *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 91-122.
- Muñoz, Matilde, *Historia del Teatro Real*. Prólogo del Marqués de Valdeiglesias, Madrid, Editorial Tesoro, [1946].
- Nicoll, Allardyce, *The World of Arlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge, University Press, 1963. (Existe versión española: *El mundo de Arlequín*, Barcelona, Seix Barral, 1977.)
- Ojeda Calvo, María del Valle, “Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, nº 63 (1995), pp. 119-138.
- Oreglia, Giacomo, *The Commedia dell'Arte*, London, Methuen, 1970.
- Ozanam, Didier., *La Restauration de l'Etat espagnol au début du règne de Philippe V (1700-1724). Le probleme des homme*, Paris, Conseil régional d'Ile-de-France, 1998.

- Palacios Fernández, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérída, Milenio, 1998.
- Pandolfi, Vito, *La commedia dell'arte*. Storia e testo a cura di -----, 5 vol, Florencia, Casa editrice Le Lettere, 1988.
- Paun de García, Susan, “Introducción” a José de Cañizares, *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*, 1997, pp. 11-62.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y el progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Labor, 1975.
- Pereira Iglesias, José Luis (ed.), *Felipe V de Borbón (1701-1746). Actas de Congreso de San Fernando (Cádiz), de 27 de noviembre a 1 de diciembre de 2000*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002.
- Pérez de Guzmán y Gallo, Juan, “Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral”, *Revista de Archivos y Bibliotecas*, 47 (1926), pp. 87-92.
- Pérez Magallón, Jesús, “El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, Anejos de *Dieciocho* 1, 1997, pp. 131-154.
- Petracone, Enzo, *La commedia dell'arte: storia, tecnica, scenari*, Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1927.
- Rasi, Luigi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Florencia, Fratelli Bocca Editori, 1897.
- Ribas, Antonio de las, *Planimetría general de Madrid*, Madrid, Tabacalera, S.A., 1988. 2 vol.

- Richards, Kenneth y Laura Richards, *The Commedia dell'Arte: a documentary history*, Cambridge, The Shakespeare Head Press, 1990.
- Rodríguez, J. Inés, “Las ideas estéticas de Mariano Luis de Urquijo y el teatro italiano en Madrid”, en *Actas del VI Congreso nacional de italianistas. Madrid, 3-6 de mayo de 1994*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 223-230.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (coord), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, 2 vol.
- ----, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Rodríguez Ruiz, D. [Dir], *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Catálogo de la exposición La Granja de San Ildefonso, 23 de junio a 17 de septiembre de 2000, Madrid, Patrimonio Nacional y Fundación Caja Madrid, 2000.
- Ruano de la Haza, José María, “Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII”, en Díez Borque, José María (dir.), *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 13-67.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, nº 8).
- Rubio Jiménez, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1979, 2 vol.

- Sambricio, Carlos, “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, *Archivo Español de Arte*, 179, (1972), pags. 321-322.
- San Miguel Pérez, Enrique., *La instauración de la monarquía borbónica en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001.
- Santiago Páez, Elena (ed.), *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760: de Felipe V a Fernando VI: Madrid, 2 de junio-19 de septiembre 2004*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004.
- Serrano, Eliseo (ed.), *Felipe V y su tiempo*. Congreso Internacional, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.
- Shergold , N.D. y J.E. Varey con la colaboración de Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1985. (Fuentes para la historia del teatro en España, XI)
- Siemens Hernández, Lothar, “Sebastián Christiani de Scio y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 323-329.
- [Strehler, Giorgio], *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*. Prólogo Lluís Pasqual, Barcelona, Ultramar Editores, 1987.
- Subirá, José, *El teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, C. Bermejo, 1950.
- ----, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997.

- Taviani, Ferdinando y Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florencia, La casa Usher, 1982.
  
- Torrente, Álvaro, y Alejandro Vera Aguilera, “Teatro musical en España [1600-1750], en *El Corral de Comedias y la Villa de Almagro*, Coordinación de la edición, Andrés Peláez Martín, Almagro, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 245-279.
  
- Torrione, Margarita (ed.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Toulouse-Paris, CRIC-Ophrys, 1998.
  
- ----, “Isabel Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747. Tres planos de Virgilio Rabaglio y un coliseo privado”, *Archivo Español de Arte*, 287 (1999), pp. 243-262.
  
- ---- (ed.), *España festejante: siglo XVIII*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 2000a.
  
- ----, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio; Farinelli, artífice de una resurrección”, en Rodríguez Ruiz, D. (Dir.), *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid, Patrimonio Nacional y Fundación Caja Madrid, 2000b, pp. 220-240.
  
- ----, “‘Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias’. Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*. Ed. Eliseo Serrano, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 753-789.
  
- Turina Gómez, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
  
- Uribe, María de la Luz, *La comedia del arte*, Barcelona, Destino, 1983.



- Varey, J.E. *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.)* Madrid, Revista de Occidente, 1957.
  
- ----, "The First Theatre on the Site of the Caños del Peral", *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 290-296.
  
- ----, N.D. Shergold y Charles Davis, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1987. (Fuentes para la historia del teatro en España, XIII)
  
- ----, "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", en Huerta Calvo, Javier,. Harm der Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Ámsterdam, Rodopi, 1989, III, pp. 715-729.
  
- ----, N.D. Shergold y Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid-Londres, Tamesis, 1994. (Fuentes para la historia del teatro en España, XII)
  
- Villena Cortés, E., "El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del siglo XVIII", en *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Dirección General del Patrimonio, 1989, pp. 803-810.

## FUENTES DOCUMENTALES.

### ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID.

- Secretaría, legajo 1-4-1. (Documentos sobre obras del paredón y alcantarilla del lavadero de los Caños del Peral en 1634)
- Secretaría, legajo 1-76-14. (Documentos relativos al teatro en 1705. Publicados en *Fuentes XI*)
- Secretaría, legajo 2-66-14. (Documentos relativos al teatro en 1707)
- Secretaría, legajo 2-201-17. (Documentos relativos a la Tarasca de 1714)
- Secretaría, legajo 2-202-4 (Documentos relativos a la Tarasca de 1718)
- Secretaría, legajo 2-203-11 (Documentos relativos a la Tarasca de 1723. Recogidos por Calderone, 1979)
- Secretaría, legajo 2-206-7. (Documentos relativos a la Tarasca de 1763)
- Secretaría, legajo 2-305-7 (Documentos relativos al privilegio del rey Alfonso X concediendo a la Villa un solar en los Caños del Peral en 1263)

- Secretaría, legajo 2-457-2. (Documentos relativos a las reclamaciones de José de Socueva, arrendador de los corrales. Publicados en *Fuentes XI*)
- Secretaría, legajo 2-477-5 (Documentos de 1668 relativos al colgadizo construido en el lavadero de los Caños del Peral)
- Secretaría, legajo 2-477-8 (Documentos relativos a la vivienda en el lavadero de los Caños del Peral, 1671)
- Secretaría, legajo 3-134-25 (Documentos relativos al teatro de los Caños del Peral en 1735)
- Secretaría, legajo 3-134-26 (Expediente sobre casa y sitio de los Caños del Peral)
- Secretaría, legajo 3-134-27 (Documentos relativos a los intentos de venta del lavadero de los Caños del Peral en 1663)
- Secretaría, legajo 3-134-28 (Documentos relativos al arrendamiento del lavadero de los Caños del Peral en 1705, cesión a los Trufaldines en 1708 y sucesivos gestiones con los italianos en los años siguientes. Recogidos en *Fuentes XI*)
- Secretaría, legajo 3-134-32 (Documentos relativos a los Caños del Peral y los actores italianos en 1709. Recogidos en *Fuentes XI*)
- Secretaría, legajo 3-134-33 (Documentos relativos a los Caños del Peral y los actores italianos en 1711-1712. Recogidos en *Fuentes XI*)
- Secretaría, legajo 3-134-40 (Documentos relativos al teatro de los Caños del Peral en 1714)

- Secretaría, legajo 3-134-44 (Documentos relativos a obras realizadas en la casa-lavadero de los Caños del Peral en 1700 y en el pretil de los Caños en 1747)
- Secretaría, legajo 3-134-45 (Documentos relativos a las obras de un colgadizo sobre las pilas del lavadero de los Caños del Peral en 1642)
- Secretaría, legajo 3-134-46 (Documentos relativos a reparos en el lavadero de los Caños del Peral en 1590)
- Secretaría, legajo 3-135-12. (Documentos relativos a la actividad teatral en 1706)
- Secretaría, legajo 3-474-2 (Documentos de distintas fechas sobre obras y arriendos del lavadero de los Caños del Peral)
- Secretaría, legajo 3-475-16 (Documentos relativos al teatro de los Caños del Peral en 1726)
- Secretaría, legajo 3-476-5 (Documentos relativos al teatro de los Caños del Peral en 1735. Recogidos en *Fuentes XI*)
- Secretaría, legajo 3-476-7 (Documentos relativos a los Caños del Peral y los actores italianos en 1709. Recogidos en *Fuentes XI*)

#### **ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Madrid).**

- Sección administrativa. Legajo 667. (Documentos relativos a la actividad teatral en el Coliseo del Buen Retiro. Publicado en su mayor parte en *Fuentes XXIX*)
- Sección administrativa. Legajo 668. (Documentos relativos a la actividad teatral en el Coliseo del Buen Retiro)

- Sección administrativa. Legajo 11734. (Documentos relativos a la actividad teatral en el Coliseo del Buen Retiro. Publicado en parte en *Fuentes XXIX*)
- Plano num. 38 (Alrededores del Palacio Real. Plano de Giovanni Baptista Sacchetti)

#### **ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS.**

- Dirección General del Tesoro, Inventario 25, legajo 8. Cuadernillo “Cómicos italianos” (Documentos relativos a los pagos librados a varios miembros de la compañía de los Trufaldines durante los años 20 y 30).

#### **ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (MADRID)**

- Estado. Legajo 2469-4 (Documentos del marqués Scotti)

#### **ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS (MADRID)**

- Tomo 14078 (Protocolos del notario Francisco Matienzo)

#### **ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (MADRID)**

- Plano RBG / P-56 (Plano de los Caños del Peral de Virgilio Rabaglio)

#### **BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID.**

- Papeles de Barbieri. Legajo 14004 (Documentos relativos a la actividad teatral en Madrid entre 1700 y 1755).
- Papeles de Barbieri. Legajo 14605 (Compendios de *Il pomo d'oro* y *La guerra y la paz entre los elementos*).

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

- 1.- *Truffaldino y Coviello* sirviendo a la señora Tarasca. Detalle de la Tarasca de 1714 (AVM, 2-206-7).<sup>80</sup>
- 2.- Distribución de los aposentos en el Coliseo del Buen Retiro en 1703 (AGP, leg. 667).
- 3.- La calle de Alcalá a mediados del siglo XVIII (Cañizares, 1997).
- 4.- Distribución de los aposentos en el Corral del Príncipe en 1730. Lámina de las *Memorias Cronológicas* de Juan Antonio Armona (Armona, 1988).
- 5.- Los alrededores del Alcázar según el plano de Pedro Texeira (1656).
- 6.- Reconstrucción de la fuente de los Caños del Peral (López Marcos y otros, 1992)
- 7.- Situación actual de fuente de los Caños del Peral en el subsuelo de la plaza de Isabel II. Gráfico de las excavaciones realizadas en 1992. (López Marcos y otros, 1992).
- 8.- Plano atribuido a De Witt (hacia 1635).
- 9.- Plano de los alrededores del Palacio Real realizado por Giovanni Baptista Sacchetti (AGP, plano 38).
- 10.- La plaza del Juego de Pelota según el plano de Texeira.
- 11.- Los lavaderos del Manzanares según el plano de De Witt.
- 12.- Plano de las obras del colgadizo en el lavadero de los Caños del Peral (AVM, 3-134-45).
- 13.- Memoria de la obras del colgadizo en el lavadero de los Caños del Peral (AVM, 3-134-45).
- 14.- Dibujo de las obras del colgadizo en el lavadero de los Caños del Peral (AVM, 3-134-45).

---

<sup>80</sup> Indico entre paréntesis la procedencia de la ilustración. Siempre que he podido, he utilizado los originales. En caso contrario, se indica el libro de procedencia.

- 15.- Plano del Coliseo de los Caños del Peral en la *Planimetría general de Madrid* correspondiente al Catastro de Ensenada.
- 16.- Fachada del Coliseo de los Caños del Peral (Fernández Muñoz, 1988).
- 17.- Alzado interior del Coliseo de los Caños del Peral (Fernández Muñoz, 1988).
- 18.- Plaza de la Encarnación y del Juego de Pelota (Plano de Texeira).
- 19.- Escena de *commedia dell'arte* en un tablado con escenografía a la italiana (Nicoll, 1977).
- 20.- Plano del Corral de Toro (López, 2004) .
- 21.- Alzado del Corral de Toro (López, 2004).
- 22.- Plano del Teatro de los Caños del Peral de Virgilio Rabaglio con el proyecto del nuevo coliseo (BBAA, Plano RBG / P-56).
- 23.- Detalle del plano de Rabaglio: zona norte (BBAA, Plano RBG / P-56).
- 24.- Detalle del plano de Rabaglio: patio (BBAA, Plano RBG / P-56).
- 25.- Plano del Corral del Príncipe realizado por Pedro de Ribera en 1735 (Ruano, 1991).
- 26.- Detalle del plano de Rabaglio: zona este (BBAA, Plano RBG / P-56).
- 27.- Detalle del plano de Rabaglio: zona sur (BBAA, Plano RBG / P-56).
- 28.- Compañía del *commedia dell'arte*. Estampa del siglo XVII (Richards.)
- 29.- *Truffaldino*. Acuarela alemana del siglo XVIII (Nicoll, 1977)
- 30.- *Coviello* bailando mientras otro *Coviello* toca un instrumento de cuerda. Grabado realizado en 1643 por Francesco Bertelli (Nicoll, 1977).
- 31.- *Colombina*. Estampa del siglo XVIII (Duchartre, 1955).
- 32.- *Brighella*. Grabado de A. Zannoni (Nicoll, 1977).
- 33.- *Il Dottore* (Duchartre, 1955).
- 34.- *Pantalone*. Grabado de J. Callot (BNM)
- 35.- *Mezzetino*. Cuadro de Watteau.
- 36.- *Arlecchino*. Grabado de 1694 (Nicoll, 1977).
- 37.- *Il Capitano Matamoros*. Estampa milanesa de 1618 (Nicoll, 1977).
- 38.- *Pantalone* arrodillado ante su dama. Grabado del siglo XVII (Nicoll, 1977).
- 39.- *Balli di Sfessania*. Grabado de J. Callot (Duchartre, 1955).
- 40.- Portada del libro de Giorgio Lambranzi *Nuova Scuola de'balli teatrali* (BNM).
- 41.- *Ballo di Furie*. Ilustración del libro de Lambranzi (BNM).

- 42.- Serenata de *Schapi*n a *Spineta*. Estampa milanese de 1618 (Nicoll, 1977).
- 43.- Serenata de *Pantalone* acompañado de *Arlecchino* y *Zanni Corneto*. Grabado del “Recueil Fossard, siglo XVII (Nicoll, 1977).
- 44.- *Elisa Alii Bassa*. Acuarela del Códice Corsiniano (Pandolfi, 1988, V).
- 45.- *La commedia in commedia*. Acuarela del Códice Corsiniano (Pandolfi, 1988, V).
- 46.- *Li scambi*. Acuarela del Códice Corsiniano (Pandolfi, 1988, V).
- 47.- Traza de la Tarasca de 1697 (Bernáldez, 1983).
- 48.- Traza de la Tarasca de 1701 (Bernáldez, 1983).
- 49.- Traza de la Tarasca de 1711 (Bernáldez, 1983).
- 50.- *Il gran mago*. Acuarela del Códice Corsiniano (Pandolfi, 1988, V).
- 51.- *Cicon*a. Ilustración del libro de Lambranzi (BNM).
- 52.- *Arlequín esprit follet*. Grabado de F. Guillot (Duchartre, 1955).
- 53.- Escena de comedia con *saltimbanco* o *ciaccerone* pregonando su mercancía. Estampa del siglo XVII (Miclashevski, 1980).
- 54.- *Ballo di statue*. Ilustración del libro de Lambranzi (BNM).
- 55.- Gitana. Detalle del baile *Cicon*a. Ilustración del libro de Lambranzi (BNM).
- 56.- *Scaramuzza*. Ilustración del libro de Lambranzi (BNM).
- 57.- *Arlecchino* engaña a *Pantalone* con un *mundinovo*. Dibujo de G. Zocchi (Nicoll, 1977).
- 58.- *Gran Alessandro*. Ilustración del libro de Lambranzi (BNM).
- 59.- Traza de la Tarasca de 1714 (AVM, 2-206-7).
- 60.- Traza de la Tarasca de 1718 (AVM, 2-202-4).
- 61.- Detalle de la Tarasca de 1718 (AVM, 2-202-4).
- 62.- Portada del *Compendio de la famosa comedia que se intitula Il pomo de oro para la más hermosa* (antes en AGP, 667).
- 63.- Portada del compendio de *La guerra y la paz entre los elementos* (antes en AGP, 667).